ISSN 0130-6405

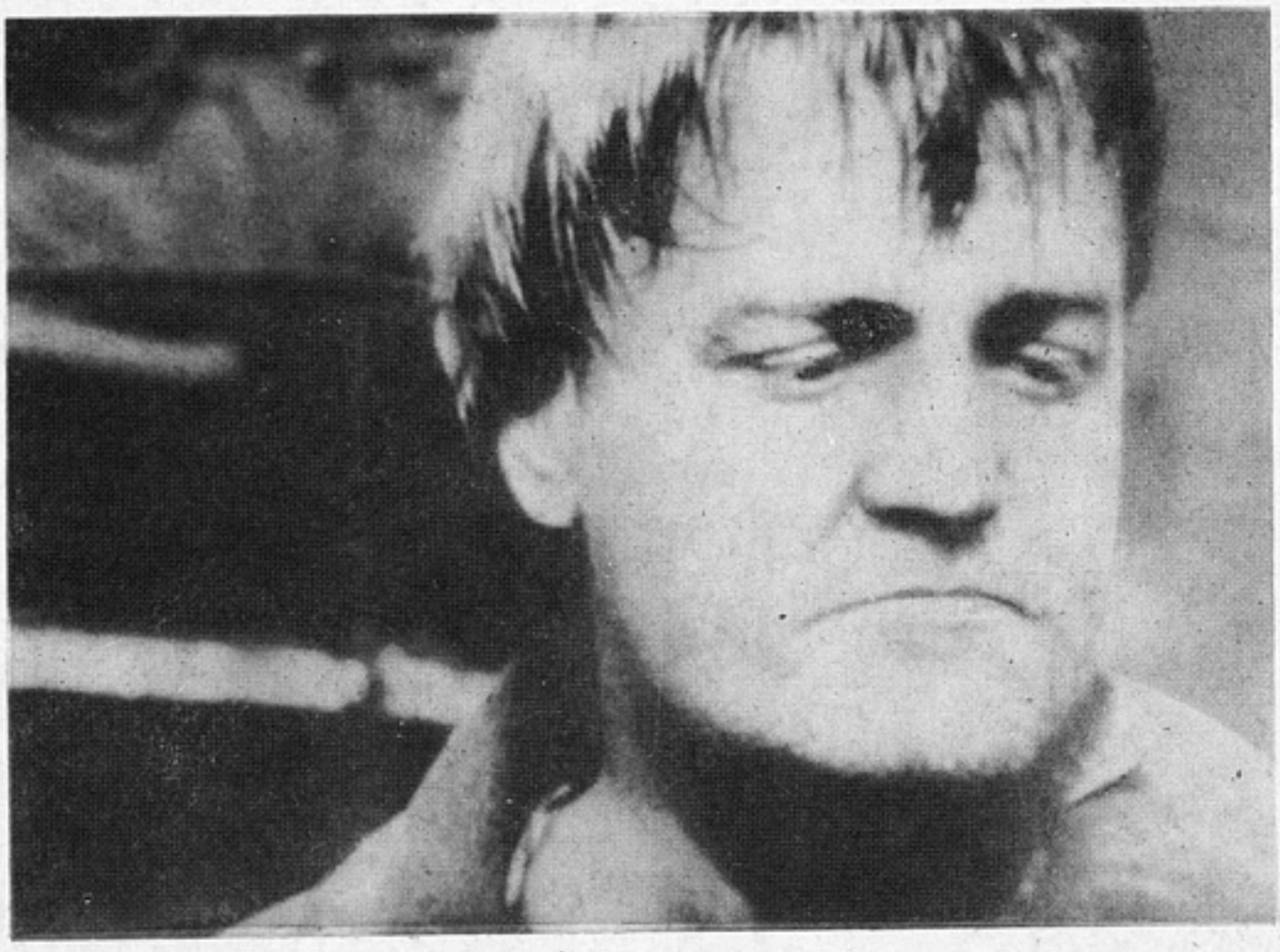
# ИСКУССТВО КИНО

1988 1

На экраны страны выходит киноальманах
«Начало неведомого века»,
поставленный на базе Экспериментальной творческой киностудии в 1967 году.
Фильм восстановлен в 1987 году.

**«Ангел»**
**(по мотивам новеллы Юрия Олеши)**

Режиссер
*Андрей Смирнов*



**«Родина электричества»**
**(по мотивам**

**Андрея Платонова)**

Режиссер
*Лариса Шепитько*

ИСКУССТВО КИНО 1/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
*Щербаков К. А.*

Редколлегия
*Абдрашитов В. Ю.*
*Бланк Б. Л.*
*Вайсфельд И. В.*
*Гелейн И. И.*
*Герасимов А. Н.*
*Герман А. Ю.*
*Голдовская М. Е.*
*Григорьев Е. А.*
*Гукасян Ф. Г.*
*Гурченко Л. М.*
*Дмитриев В. Ю.*
*Ибрагимбеков Р. И.*
*Игнатьева Н. А.*
(зам. главного
редактора)
*Караганов А. В.*
*Козлов Г. Ф.*
(зам. главного
редактора)
*Мащенко Н. П.*
*Медведев А. Н.*
*Норштейн Ю. Б.*
*Рубанова И. И.*
*Савицкий Н. В.*
*Саканян Е. С.*
*Салынский А. Д.*
*Синельников В. Л.*
*Сокуров А. Н.*
*Стишова Е. М.*
*Сулькин М. С.*
(ответственный
секретарь)
*Толстых В. И.*
*Уралов О. В.*
*Фомин В. И.*
*Франк Г. В.*
*Шенгелая Э. Н.*
*Шинарбаев Е. Б.*

# Содержание

**Современность и экран**

**Свободная тема**
3 *Юлиу Эдлис.* Любите ли вы кино?
**Новая модель кинематографа**
11 *В. Дозорцев.* О делах авторских

**Кинематограф 80-х. Дневник**

**Необязательные заметки**
18 *Юрий Богомолов.* Скажи мне: чей я друг?..
**Письма с киностудий**
20 *В. Кузьмищев.* Куда снесет течение
**Разборы и размышления**
32 *Владимир Огнев.* Двадцать лет назад...
39 *В. Михалкович.* Звучания и значения
44 *Сергей Тримбач.* Житие справедливой Степаниды
**200 строк**
51 *Александр Аронов.* Игра в игру
**Точка зрения**
54 *Е. Сурков.* Кто мешает Ю. Богомолову накренять фразу?

**Теория, история**

**К 90-летию С. М. Эйзенштейна**
67 *С. М. Эйзештейн.* «И вот, наконец, я здесь»
67 *С. М. Эйзенштейн.* «...Мы работаем на одну и ту же аудиторию...»
81 *Олег Ковалов.* Символы времени
**Мемуары и публикации**
93 *Лариса Шепитько.* «Обязана перед собой и перед людьми»
99 *Юрий Ракша.* Вдохновение длиною в год
104 *Николай Савицкий.* «В тяжелой раме истории...»
**Иллюзион**
116 *Евгений Марголит.* «Мичурин»
119 *Ю. Цивьян.* «Доки Нью-Йорка»
**Памяти товарища**
122 **Иван Миколайчук**

**За рубежом**

124 *А. Клецкин.* В ожидании перемен...
130 *Л. Донец.* Большой мир маленьких
138 *М. Гуревич.* «Сумма технологий», или Автопортрет в вариациях

**Резюме**
141 *Геннадий Масловский.* Обозрение необозримого

**Сценарий**

149 *Анатолий Гребнев.* Процесс
174 **Фильмография**

**In this issue:**
Article by Yuliu Edlis about importance of cinema in spiritual life of society **(p. 3)**
Article about film distribution **(p. 11)**
Notes on role of cinema critic in cinema process **(p. 18)**
Reviews of the films "The Beginning of Unknown Century" **(pp. 32, 39),**
"Sign of Trouble" **(p. 44),**
"The Action" **(p. 51)**
Continuation of discussion on screen adaptation problems **(p. 54)**
Materials to the 90th anniversary of the great Soviet film director Sergey Eisenstein **(pp. 67, 73, 81)**
One of the last interviews of wellknown Soviet film director Larisa Shepitko **(p. 93)**
Article by wellknown Soviet artist Yury Raksha about his art **(p. 99)**
Article about fortune of Soviet film "The Great Life" **(p. 104)**
"Illusion": articles about the films "Michurin" by Alexandr Dovzhenko **(p. 116)**
and "The Docks of New York" by Joseph von Sternberg **(p. 119)**
XV Moscow Film Festival; article about documentary programme **(p. 124)**
Notes about films of programme of competition showing of children's films **(p. 130)**
Article about programme of animated films **(p. 130)**
Notes of foreign films of January repertory **(p. 141)**
Script by Anatoly Grebnev "Process" **(p. 149)**
Filmography **(p. 174)**

© Журнал «Искусство кино», 1988

На 1-й стороне обложки:
**Александра Аасмяэ и Андрей Миронов в фильме «Человек с бульвара Капуцинов» (режиссер А. Сурикова, «Мосфильм»)**
Цветная фотопечать В. Щербакова

На 4-й стороне обложки:
**Деннис Хоппер и Бруно Ганс в фильме «Американский друг» западногерманского режиссера Вима Вендерса, чья ретроспектива состоялась в Центральном Доме кинематографистов в Москве**

Оформление
*Остольского К. О.*
Художественный редактор
*Иванова Т. Ю.*
Корректор
*Элькина Г. Г.*

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 12.11.87
Подп. к печати 16.12.87. А 13658
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 50 000.
Заказ 3229
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Свободная тема

*Юлиу Эдлис*

# Любите ли вы кино?

Вопрос не столько для анкеты, сколько риторический, как и тот, знаменитый, из статьи Белинского: «любите ли вы театр?» — он предполагает изначальную определенность ответа: да, люблю.

Будь это так и никак иначе, не возникай у меня по этому поводу никаких сомнений или, лучше сказать, противоречивых побочных мыслей, не стоило бы, наверное, и принимать лестное предложение журнала написать вот эту самую статью — не покривив, по крайней мере, при этом душой.

Вынесем, однако, за скобки: да, люблю, хорошее — наверняка. И тогда можно себе позволить, пользы дела ради, поставить вопрос «наизнанку»: за что же я не люблю любимое мною кино?

Такой обходной маневр мне кажется вполне уместным и даже своевременным именно сегодня, когда на фоне решительных и действительно исторических — в смысле их исторической неизбежности и необходимости — перемен в жизни всей страны мы, кажется, наконец единодушны насчет того, что дела в нашем кинематографе оставляют желать много лучшего, и даже пытаемся к этому лучшему их изменить. И давай нам бог, как говорится.

Трезво отдавая себе отчет, что очень даже могу в горячке аргументации впасть в максималистскую крайность — с единственной, правда, целью яснее изложить свою мысль, — прежде всего должен себя обезопасить от возможных нареканий: да, есть и были у нас, даже в приснопамятное двадцатилетие застоя, фильмы и правдивые, и честные, и высокоталантливые. Не о них, однако, речь, потому что не они, увы, показательны для среднестатистического уровня нашего кинематографа, вернее, не они определяли тот «нижний порог» киноискусства, ниже которого опускаться попросту совестно и даже преступно, ибо нижний порог искусства неизбежно формирует также нижний порог нравственного здоровья и человеческого достоинства зрителей, то есть народа. Но и «верхним порогом» эти фильмы считать тоже не след, так как не требует доказательств истина, что верхнего порога в искусстве вообще быть не может, что путь к совершенству нескончаем, да и, положа руку на сердце, были в эти же годы в мировом кино фильмы и посерьезнее, и похудожественнее, и почестнее.

Мое детство и даже юность пришлись на времена «малокартинья», совпавшие к тому же с «дотелевизионной» эпохой. В ту эпоху кино не имело еще возможности забредать ежевечер-

не запросто, по-свойски ко мне домой и вообще жить в деревянном ящике в углу, дожидаясь, когда мне заблагорассудится повернуть переключатель, — тогда оно существовало как бы вне моей частной жизни, оставляя и за мной право жить отдельно и независимо. В ту пору кино, как и театр, было чем-то вроде пусть и не великого, пусть и будничного, а все же, худобедно, праздника, к которому надо готовиться, хотя бы приложить некоторые усилия: купить билет, выстояв за ним в очереди, ехать, боясь опоздать, через весь город в кинотеатр, послушать перед сеансом в фойе музыкантов и немолодую, усталую певицу в панбархатном платье до пят — все это врывалось некоторым событием в ровное и достаточно в те годы скудное течение повседневности.

И крайняя редкость выхода на экран новых отечественных фильмов, и выстаивание за билетом, и бытовая неустроенность жизни за стенами кинотеатра, и оркестр в фойе, и непременный бутерброд с заветрившейся икрой в буфере, и певица в панбархате — все это не совсем понятным ныне образом настраивало меня на какое-то беззащитное, хоть и вполне добровольное доверие, на как бы всей моей жизнью продиктованную и выношенную готовность поверить всему, что мне покажут на экране. Все, спору теперь нет, было в тех фильмах от первого кадра до последнего липой, туфтой — и огромные квартиры, в которых обитали киногерои (это-то при поголовной скученности «коммуналок»!), и обильная выпивка и закуска на столах (а карточки-то только-только отменили), и с иголочки одетые красивые и веселые женщины, и подмосковные дачи величиной с небольшую резиденцию для коронованных особ, в которых персонажи картины жили, как мы заподозрили бы сегодня, на явно нетрудовые доходы, и не смываемые никакими горестями и печалями их улыбки во весь рот, не говоря уж о монументально-мнимых, холодных, как айсберг в Ледовитом океане, либо умопомрачительно легковесных и уютных конфликтах, которыми они мыкались и которые не имели ничего общего с моей личной и социальной жизнью. Добавим к этому заранее готовые, отскакивающие от зубов ответы на все вопросы бытия — все, повторяю, было в тех картинах оскорбительной, казалось бы, для меня игрой в правду, где моего мнения никто не спрашивал, никому до него дела не было, а я верил! И кто не грешен в том, кто не смеет в том признаться хотя бы самому себе, пусть первым, как говорится, бросит в меня камень.

Во мне ли одном было дело — в моей социальной наивности и легковерности, в моей годами воспитанной литературой, газетами, театром и кино той поры готовности принимать на веру ложь, прописную истину — за плод честной и неподкупной работы мысли, желаемое — за действительное?.. Вероятно, и во мне тоже. Но — не только.

Тут еще и неразгаданный — мною, по крайней мере, — парадокс, некая не объяснимая одной логикой загадка: при всей своей лживости и официозной ограниченности показа жизни «от сих до сих», при всей елейности и отдающей горечью сахарина слащавости, в лентах тех послевоенных лет была — я в этом убеждаюсь именно сейчас, через тридцать, сорок лет, смотря эти фильмы по телевизору сегодня, — некая странная и, повторяю, необъяснимая *искренность*. Вроде бы их создатели — сценаристы, режиссеры, актеры, — привыкнув существовать в поле двойного сознания, искреннейше, истово *верили*, что так и надо, что если жизнь и не такова на самом деле, то непременно *должна быть* такой, что она неизбежно, обязательно рано или поздно такой *станет*. И этой своей истовостью, этой, прошу прощения за неуклюжесть, искренней неискренностью заражали и меня, зрителя, и я тоже верил, что если в жизни все и не так, то это всего-навсего *правда жизни*, а *правда искусства* — вот она, на экране. И незаметно для меня самого, независимо

от моей воли — как против воли, надо думать, и иных создателей этих фильмов, ведь непременно были среди них и проницательные тоже, — эти две неправды, жизни и искусства, соединялись, сливались в одну необоримую *как бы правду*, и я — верил.

Трагический, что там ни говори, парадокс — и для меня, зрителя, и еще в большей степени для тех, кто делал эти картины. К чему я об этом?..

В сегодняшних фильмах о сегодняшнем нашем дне правды, казалось бы, гораздо больше, в них без особых усилий можно узнать и нашу жизнь, и наш быт, и реальные проблемы, которые нас объединяют или разъединяют, и самих себя мы в них нет-нет, а узнаем, — но меня, говорю как на духу, не покидает ощущение, что куда более *правдивые* эти картины менее *искренни*, чем те, тридцатилетней давности, в которых неправда видна невооруженным глазом. Не покидает ощущение, короче говоря, что сегодняшний — я говорю опять же не о лучших фильмах последних лет, а о так называемых «середнячках», имя которым, однако, легион, — сценарист или режиссер не так полно, не так твердо убеждены в достоверности, в правомерности своего взгляда на жизнь, в своем, если хотите, праве на правду, как были убеждены и как верили в свое право на уклонение от нее, на откровенный вымысел создатели тех давних картин. И что ко мне, зрителю, они тоже не с таким доверием относятся, как относились те.

Я не в состоянии точнее выразить словами этот феномен и уж, конечно, — объяснить его хотя бы самому себе.

Может быть, это каким-то странным образом вывернутое опять же наизнанку пушкинское «над вымыслом слезами обольюсь»?.. Может быть, это столь же не объяснимое в свою очередь логическими категориями нежелание или неспособность нынешних режиссеров и сценаристов «обливаться слезами» даже над правдой? Может быть, они стесняются «обливаться слезами» (или хохотать от души, что, собственно, одно и то же свойство художника), боясь показаться слишком откровенными, слишком сентиментальными, «чувствительными» в наш век рациональности и скупости, чтоб не сказать — скудости на чувства?..

Или они в глубине души не до конца уверены в том, что утверждают в своих сочинениях? Либо же, пойдем уж до конца, и мы, зрители, и они сами принимаем (или — выдаем) за полную правду лишь какую-нибудь одну из ее половинок, способную обмануть, прельстить, обольстить наш ум, наше умозрительно-расчетливое представление об истине, но не способную обмануть сердце, «исторгнуть из него стон», высечь слезы из глаз?.. Похоже, полуправда — если мое предположение верно — еще менее достоверна, чем откровенная ложь...

Может быть,— если я верно понял главную, основополагающую мысль И. Дедкова, высказанную им в прекрасной, выстраданной целой жизнью «кинозрителя» статье, опубликованной в десятом номере «Искусства кино» за прошлый год и под которой я готов, что называется, «подписаться обеими руками», — все дело в том, что мы все, и те, кто делает кино, и те, кто его смотрит, все еще несвободны внутренне, все еще находимся в плену правдобоязни, все еще рабы застарелых представлений и, не побоимся в том признаться, этакого инстинкта самосохранения — с нас и полуистины довольно, только бы она, половинка эта, подтверждала нашу собственную «прогрессивность», нашу идейно-художественную «комильфотность». Нам все еще важнее важного, чтобы позиция авторов фильма совпадала с нашей собственной, но ведь «позиция» и «идея», тем более — художественная, — это отнюдь не одно и то же. Позиция — это нечто статичное, это всего лишь отправная точка, идея же — движение мысли к трудно постигаемой, а то и вовсе недостижимой на практике истине. Движение мысли предполагает преодоление ею

самой себя, самопостижение, оно есть не что иное, как «битва в пути». Внутренняя свобода — опять же в пушкинском смысле — вот единственное, что отличает истинное, всегда в себе неуверенное, всегда в самом себе сомневающееся искусство от пусть даже и самого изощренного ремесла, самого что ни есть набившего руку профессионализма.

У Чехова в одном из писем есть такая мысль, пересказываю по памяти: я знаю, что Шекспир писал лучше Златовратского, но объяснить, почему, — не могу. Думаю, что он имел в виду не столько мастерство, стиль, композицию, а прежде всего именно эту обжигающую, побеждающую какую бы то ни было опаску читателей внутреннюю свободу, эту высшую, от бога, как говаривали до нас, веру в право на свою правду. Очень может быть, гениальность — Чехов не случайно назвал Шекспира, а не кого-либо другого — это как раз и есть высшая, «божественная» искренность, когда слова не произносят, даже не вещают, а ими «жгут сердца».

Глубинная перестройка нашего искусства, в частности кинематографа, заключается, по моему глубокому убеждению, прежде всего в возвращении ему всей меры нестреноженности мысли и чувства, всей силы убежденности художника в своем праве на полную, никакими, кроме собственной совестливости, привходящими обстоятельствами и соображениями не ограниченную искренность.

С помощью телевидения или, по меньшей мере, благодаря его посредническим услугам, кино ныне присутствует в нашей жизни ежедневно, и постоянное наше существование наедине с экраном, с глазу на глаз, впритык, рукой дотянуться можно, предполагает, да что там предполагает — вменяет фильму в первейшую обязанность максимальное, обостренное доверие к зрителю. Оно одно может вызвать у зрителя столь же полную готовность к доверительности, и не только по отношению к искусству, но и, что гораздо насущнее после десятилетий недоверия и подозрительности, — доверие к ближнему, к себе подобному, к своему современнику и согражданину.

Может быть, ныне, в дни обновления духовной жизни страны, нет задачи более необходимой и безотлагательной у искусства, нежели пробуждение и воспитание в народе именно искренности, потребности в ней.

Все это, как мне кажется, находится в прямой — хоть и, разумеется, с обратным знаком — связи с «серостью в искусстве», с которой мы ума не приложим, как сладить.

А дело в том, что под «серостью» мы, с чьей-то легкой и отнюдь не бескорыстной, не безрасчетливой руки, понимаем лишь нечто совсем уж беспомощное, непрофессиональное, прямо-таки невпроворот — что-то вроде спроса давно не имеющего и безнадежно уцененного ширпотреба. Это сильно сужает наше представление о самом явлении «серости» и куда как облегчает судьбу тех, кто вполне «профессионально сер». «Серость» — не тогда, когда совсем плохо, это, как говорится, откровеннейший «летний дурак», которого и голыми руками взять можно. «Серость» — это когда банально. Когда безличностно, когда, как у всех, не ты, так другой то же напишет, снимет, сыграет. Когда нет автора.

В ту уже почти невообразимо далекую — хотя едва треть века ей сравнялось — бестелевизионную эпоху человека, человеческую личность формировала в первую очередь книга, литература. «Войну и мир» или «Братьев Карамазовых» мы узнавали — так уж нам повезло — не по экранизациям, а из толстенных томов, самый объем которых ныне у многих вызывает почти что шок. Мы — читали. И самым интересным, самым главным и поучительным для нас, скажем, в «Преступлении и наказании» был не Раскольников, а сам Федор Михайлович, живущий, присутствующий, самосжигающийся на каждой странице, в каждой строчке. Не Хаджи-Мурат, не Евгений Оне-

гин, не сестры Прозоровы — главный, все определяющий, всему дающий смысл персонаж великих книг — их автор: Толстой, Пушкин, Чехов. Его сомнения, страсть, убежденность, боль, мучительная работа ума и совести — вот что самое существенное в книге, а вовсе не сюжет, «главная идея», «сверхзадача» и прочие «ведческие» банальности, не требующие наших собственных усилий для их постижения, подобно звуку пионерского горна или таблице умножения, напечатанной к тому же для всеобщего сведения на обложке тетради.

В большинстве же наших «средних» фильмов авторы убеждают меня в истинах столь азбучных, столь самоочевидных и усвоенных мною еще в начальной школе, что ничего они, кроме, в лучшем случае, снисходительной усмешки не вызывают, а в худшем — чувство протеста, обиды на то, что меня, зрителя, принимают за этакого простачка, который ничего, кроме позавчерашней манной каши, переварить не в состоянии. Любая мысль, даже самая неоспоримая, становится от частого и настойчивого повторения тривиальной, набивает оскомину, потому что не рождает во мне ответной работы ума, чувства, сердца. Охотно готов признать, что это мое наблюдение тоже вполне банально, так ведь что поделаешь — как аукнется, так и откликнется. А ответную работу ума и сердца зрителя могут вызвать только очевидные, не утаиваемые авторами фильма усилия их собственной мысли и чувства. Я должен видеть на экране не готовый ответ, не рецепты и панацеи от всех жизненных бед, а приобщиться к самому процессу поисков авторами ответа — трудному, мучительному, до седьмого пота, ощутить напряжение всех сил таланта, берущего не мнимые, а реальные препятствия. Автору до́лжно честно и смело признаться самому себе — и мне, зрителю, — что ответов на все вопросы у него нет, но я и за то ему буду благодарен, что он поставил перед моей совестью самый вопрос.

Банальность рождается не из темы фильма, книги или пьесы, не из материала, на котором они сделаны — «когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...», а из самодовольной, не знающей колебаний уверенности автора в том, что он постиг окончательную, единственную истину. Истина же эта чаще всего так среднеарифметична, так убого-самоочевидна, так трачена молью, что никакого диалога у меня, зрителя, с таким автором не получается. Искусство же, и кино в том не исключение, — это всегда диалог, всегда доверительная беседа на равных либо диспут автора с читателем или зрителем, где пусть и не рождается истина, но обогащается взаимное представление о ней, о путях, на которых ее надо искать.

«Серость» — она не от неумелости, не от безвкусицы, не от отсутствия профессионализма, страшна и опасна серость, идущая от изначальной примитивности интеллектуальных и духовных задач, которые ставит перед собой — а стало быть, и передо мною, зрителем, — автор, от их слишком легкой и доступной без всяких усилий с моей стороны разрешимости. «Душа обязана трудиться» — и в первую очередь не у наших читателей и зрителей, а у нас самих, драматургов и режиссеров. Уважать себя — значит прежде всего уважать того, к кому мы обращаемся со страниц книги, со сцены, с экрана, видеть в нем человека не глупее нас, тонкого, образованного, способного решать не только задачки на сложение и вычитание, чьи ответы к тому же даны готовенькими в конце задачника.

Все сказанное не имеет никакого отношения к усложненности нарочитой, к такой форме произведения искусства, которую приходится расшифровывать, как ребус. Все истинное всегда просто, хотя простота эта отнюдь не предполагает удобочитаемости на уровне ликбеза. Истинное искусство всегда не сложнее и не проще, чем сама жизнь, и только ее сложностью или простотою можем мы ме-

рять его простоту или сложность. Метафорический язык фильмов Бергмана или Феллини, абсурдистский театр, собственно говоря, просты — они всего лишь адекватны сложности, запутанности, противоречивости тех явлений и слоев жизни, которые исследуют, и зритель призывается решать не ребусы формы, а загадки самой жизни, а уж она-то такое может преподнести, что одной таблицей умножения тут не ограничишься, поневоле приходится прибегать к уравнениям со многими неизвестными.

«Средние» фильмы, составляющие львиную долю нашей — и не только, разумеется, нашей — кинопродукции, до зеленой тоски, до сведения скул похожи друг на дружку — даже если они разнообразно многолики по материалу, по форме, по стилистике. Они похожи тем, прежде всего, что выбирают самые проторенные, самые хоженные, давным-давно нанесенные на все кинокарты пути к горизонту, наивно полагая, что туда можно дойти, «не износив башмаков».

И тут уж, казалось бы, слово за критикой — отделить зерно от плевел. Но критика наша год от года становится все более похожей на разборчивую невесту: что это я стану, — обижается она, натягивая на руки белые перчатки, — тратить чернила на фильмы средненькие, банальненькие, для того ли я насмотрелась Феллини и Бергмана, для того ли защищала кандидатские и докторские!.. Нечего, нечего! Вот с настоящим режиссером поспорить, настоящую гармонию поверить алгеброй — это я пожалуйста. И в результате — нет ничего беспечальнее и безопаснее, чем судьба вот таких серепьких и маловразумительных картин, чем их беспрепятственное проникновение на всесоюзный экран, а поскольку, надо думать, кинопрокат останется не внакладе, а ругательных рецензий не появится, то и у их создателей, и, что гораздо печальнее, у зрителей возникнет полнейшее впечатление, что все в порядке, что так не только можно жить и снимать, но даже и до́лжно.

Едва ли я преувеличу, предположив, что режиссеров, чей «почерк» безошибочно угадываешь, не читая титров фильма, можно пересчитать по пальцам одной руки. Много это или мало? Больших, действительно крупных, не только со своим «почерком», но и со своим миром, со своим мироощущением художников во все времена и на всех широтах было не много, конвейерного их производства, слава богу, не наладишь. Но собственную, отличную от всех других индивидуальность зритель вправе спрашивать не только с великих. Самобытность дарования — не цель, не конечный результат творчества, она как бы «входной билет» в искусство, лишь первая ступень бесконечной этой лестницы.

Пора перестать стыдливо прятать голову в песок и признать, что сама природа кино, этого «самого массового из искусств», так или иначе сближает его с тем, что мы пренебрежительно называем «массовой культурой». Сближает, хотя отнюдь не ставит между ними знак тождества. Однако не видеть, что в последние годы наше кино с устрашающим ускорением стало терять дистанцию меж собой и этим самым «масскультом», а то и сливаться с ним, что оно все чаще и со все более откровенной готовностью оглядывается на конъюнктуру зрительного зала, не только потрафляя ей, но и самое ее формируя по далеко не лучшим образцам как отечественного, так и зарубежного коммерческого экрана, — не видеть, не признать этого было бы неумно и, попросту говоря, трусливо. Ведь такое становится не только «хорошим тоном», но и почти «престижным», во всяком случае, небездоходным занятием.

Беда не в том, что подобные фильмы, ориентированные на необъятность кинорынка, на среднестатистическую его всеядность, были, есть и, горюй не горюй, будут и во вполне необозримом будущем, а в том, что критика наша, которой бы служить зрителю компасом, квадрантом в этом

безбрежном киноокеане, с равными мерками подходит, расточая похвалу (или хулу, это ничего не меняет) «Андрею Рублеву» и «Жестокому романсу», «Моему другу Ивану Лапшину» и «Моему ласковому и нежному зверю», «Полетам во сне и наяву» и Москве, которая «слезам не верит». Я ни в малой степени не вознамерился третировать фильмы, которые в своих условных парах поставил на вторые места — они, повторяю, были, есть и будут, да и кто оспаривает профессионализм и лучшие намерения их авторов? Но пишут-то критики о тех и о других как о явлениях одного художественного ряда, одного калибра, и зритель все больше теряет — если уже напрочь не потерял — какие бы то ни было ориентиры.

Когда-то Потапенко, Шпажинский, Амфитеатров, Найденов были гораздо популярнее у российского театрального зрителя, чем Чехов, но русская критика никогда не позволяла себе отождествлять этих писателей, эти литературы. Чехов был Чеховым, что отнюдь не мешало Потапенке оставаться Потапенкой — но на своем, соответствующем его дарованию и значению месте в русской словесности.

К слову — о писателе в кино. Нет, я вовсе не о примате режиссера или сценариста, тут уже все копья сломаны, в зубах навязло. Хотя, честно признаться, я до сих пор продолжаю пребывать в наивном заблуждении, что зритель-то приходит в кино, равно как и в театр, прежде всего с тем, чтобы на его глазах была разыграна некая история, в которой действуют некие персонажи, наделенные некими характерами и находящиеся в неких конфликтных между собой отношениях — а это, согласитесь, как бы уже задано в пьесе или сценарии, написанных никем иным, как драматургом.

Но я о другом.

Вынесем за скобки случай, когда речь идет о профессионале-сценаристе, ничего другого — ни прозы, ни стихов, ни пьес — не пишущем. Такой литератор, избрав своей стезей один кинематограф, добровольно принял не им и не при нем сложившиеся «правила игры». Среди таких профессионалов всегда были люди высокоодаренные, настоящие мэтры кинодраматургии — тот же Евгений Габрилович или Анатолий Гребнев, к примеру. Но и их, полагаю, озадачило бы и ошарашило сделанное публично, на всю страну, по телевидению заявление Николая Губенко, ничтоже сумняшеся утверждавшего, что для написания сценария никаких литературных способностей иметь не надо.

Каково же услышать такое и безропотно согласиться тем писателям, которые пишут не только для кино и считают своей не то чтобы задачей, но и художественным долгом не просто выстроить скелет сюжета, не просто написать те несколько страничек диалогов (которые, не будем строить иллюзий, во время съемок будут до неузнаваемости перевраны актерами), но и создать своими, сугубо литературными средствами атмосферу места и времени действия, интонацию, мельчайшие нюансы психологических характеристик персонажей и все прочие атрибуты действительно драматургического сочинения? Писателям, которые в своей невинности и неведении мечтают быть *узнанными* в будущем фильме?..

Речь идет о том, что зачастую к оригинальному, специально для кино написанному драматургическому произведению относятся далеко не столь же бережно и уважительно, как к экранизации прозаического сочинения, уже получившего признание, не говоря уж о классике — хотя и к ней, как свидетельствует печальный опыт, кинематограф тоже относится достаточно своевольно, куда более своевольно и прагматически, чем, скажем, театр к классической пьесе.

Идеальный режиссер — и к этому, по всему видать, идет вообще дело, — когда режиссер либо сам пишет сценарий, либо участвует в его написании на равных со сценаристом. Не ря-

дом с ним значится в титрах, а действительно сочиняет на паритетных началах. Но для этого — что ни говори Губенко — он должен обладать не только режиссерскими, но и литературными способностями, а лучше бы и талантом. Беда очень многих так называемых «авторских» картин заключается именно в их литературной, драматургической несостоятельности, никак не компенсируемой постановочными изысками.

Впрочем, я думаю, что будущее кинематографа не столько за чисто авторскими, режиссерскими фильмами, сколько за естественно, органически сложившимися «тандемами» — Гуэрра — Антониони (но и Гуэрра — Феллини, как это ни парадоксально, тоже!) самый убедительный пример. Или наши Миндадзе — Абдрашитов, скажем. Найти свое «альтер эго», «второе я» в лице сценариста, как и, напротив, сценаристу свое «второе я» в лице режиссера — и окончательно решен давний спор о курице и яйце, и не будет в кино «случайных связей», «браков по объявлению», мезальянсов, от которых чаще всего родятся хилые, с запоздалым развитием дитяти.

Кинематограф наш находится в процессе перестройки, я бы сказал, чтобы не слишком забегать вперед, на пороге перестройки, и не дай бог ему ограничиться переменами лишь организационными, структурными, хотя и на них очень бы хотелось возлагать некоторые надежды. Не дай бог ему сменить лишь «генеральный штаб», лишь обновить «обойму» лидеров и радетелей — надо создать непреложные, стойкие гарантии от появления в нем новых сановников от искусства, огражденных от нелицеприятной, объективной критики стеной должностей, званий и привилегий.

Об этом уже писал А. Гельман в девятой книжке журнала за прошлый год, повторять им сказанное и растекаться мыслью по древу едва ли стоит, хотя, правды ради, должен сказать, что я в этом смысле принадлежу скорее к «полезным», по его определению, скептикам, нежели к «осторожным романтикам», к которым он причисляет себя. Но при всем при этом я с ним вполне согласен — разве что, говоря о кинематографе и в кинематографическом журнале, я бы упор сделал не на одни социальные и политические аспекты, но и — на художественные. Ведь что ни говори, а кино — искусство, и бороться за перестройку оно призвано тоже средствами художественными.

И вот тут-то — наряду с моими радужными упованиями и надеждами, — тут-то и мои тревоги и опасения: ведь, как известно, самое трудное для победителя — не унаследовать пороки побежденного.

Люблю ли я кино?..

**Новая модель кинематографа**

*В. Дозорцев,* доктор юридических наук

# О делах авторских

Решить задачи, стоящие перед авторским правом в новых условиях, «косметический ремонт» отдельных его положений не в силах, хотя и без него не обойтись. Но главное — полная перестройка авторского права, обусловленная объективными факторами. До постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 14 февраля 1987 года «Об улучшении условий деятельности творческих союзов» мы вынуждены были обходиться «свернутой» регламентацией, рассчитанной на заполнение вакуума в законодательстве административным усмотрением. Сейчас ситуация меняется в корне, авторское право становится основным регулятором взаимоотношений авторов и организаций, и основная линия его совершенствования должна находиться в русле общих тенденций развития нашего общества — демократизации, инициативы, усиления охраны интересов творческой личности. Следовательно, при подготовке законодательных новелл определяющим должен быть политический, а не «технический» подход.

В этой статье я полагаю целесообразным сосредоточиться в основном на специальных нормах авторского права, относящихся к кинопроизведениям или их элементам. Сейчас они установлены в основном республиканскими законами — гражданскими кодексами (ГК) союзных республик. В кодексе РСФСР это статья 486, которая определяет авторское право на кинофильмы, телевизионные фильмы, радио- и телепередачи.

Специфика авторского права в кино определяется несколькими факторами. Во-первых, кинофильм — это синтетическое произведение. Во-вторых, — произведение коллективное. В-третьих, состав коллектива творческих работников неоднороден — и по видам произведений, и по месту, которое они в фильме занимают. В-четвертых, во главе творческого коллектива стоит руководитель, делающий фильм единым произведением. Наконец, в-пятых, для создания фильма нужны крупные средства, принадлежащие организации, которая обеспечивает съемку как товаропроизводитель со всеми присущими ему правами и обязанностями. Таково положение сегодня.

Теперь рассмотрим каждое из составляющих от «во-первых» до «в-пятых».

В кинофильм входит ряд произведений разных жанров: сценарий, музыка, эскизы персонажей, декораций, костюмов и т. п. Вместе с тем в целом он представляет собой произведение, никак не сводимое просто к сумме элементов. Сами по себе, независимые и обособленные, они должны быть органически связаны на новой творческой основе, сообщающей целому качественное единство и самостоятельность. Вместе с тем каждый из творцов должен иметь авторское право на собственный вклад в это единство, что установить в реальном соотношении к целому весьма не просто.

Первый принципиальный вопрос: кому принадлежит авторское право на кинофильм и телефильм (теперь сюда надо добавить и видеофильм) в целом? В соответствии с действующим законодательством это не человек и не

люди, а организация — «предприятие, осуществившее его съемку». Людям, творческая деятельность которых привела к появлению фильма, принадлежит право не на фильм, а на «произведения, вошедшие составной частью в фильм». Притом каждому из них принадлежит «авторское право на свое произведение». Но уже даже самое беглое обращение к примерному перечню таких авторов показывает, что формула закона в значительной мере оторвана от действительности. Для одной группы авторов можно с достаточной мерой достоверности выделить произведение, «вошедшее составной частью в фильм», поскольку оно может быть использовано независимо от него: сценаристы и композиторы. Но для другой — для режиссера, оператора, художника сделать это затруднительно, если не вовсе невозможно. Авторское право сегодня закреплено и за киностудией, и за группой творческих работников. Это непримиримая коллизия.

Киностудия реально не может воспользоваться правами, которые закон прямо закрепляет за авторами,— «авторскими правомочиями». Прежде всего она не пользуется правом авторства и правом на имя. Они ей не нужны. Их заменяет фирменное наименование, которое есть у каждой организации, выпускающей товарную продукцию. Скажем: обувная фабрика «Скороход». Не может киностудия выступать под псевдонимом или анонимно (такая возможность входит в право на имя), а лишь под своим фирменным наименованием и только под ним.

Киностудия не может изменить кинофильм, не затронув вошедшие в фильм составные части и элементы, потому что для этого требуется согласие авторов, входящих в творческий коллектив. Право на неприкосновенность произведения и его элементов принадлежит индивидам, а не организации.

Киностудия вводит фильм в экономический оборот не в качестве автора, а на основе примерно той же, что издательство, выпускающее в свет книгу. Она не осуществляет непосредственно авторских правомочий по опубликованию, воспроизведению и распространению фильма, как их осуществляет подлинный автор. Она действует на основании прав, полученных от автора или перешедших ей от автора в силу закона. Но об этом позже.

Киностудия не имеет и права на вознаграждение (гонорар), закрепленного законом за автором. Доходы студии, как и любой хозяйственной организации,— это суммы, поступающие от реализации товарной продукции.

Таким образом выясняется, что киностудии как хозяйственной единице права автора вообще не нужны, несмотря на сказанное в законе. Однако нельзя утверждать, что признание студии автором картины вообще не влечет за собой никаких последствий для индивидуальных истинных авторов. И прежде всего это относится к праву на неприкосновенность произведения, защищающему результат творческого труда личности от административного и прочего вмешательства. Если организация — «автор», то может создаться впечатление, будто право внесения поправок принадлежит ей. Укрепление права индивидуального автора на неприкосновенность — важнейшее проявление уважения к художнику-создателю, обеспечение защиты и реального осуществления его интересов.

Нарушение неприкосновенности влечет за собой цепь несуразностей. Именем автора прикрывают то, против чего он возражает. Если же из титров снимают его имя, то игнорируют само право авторства. Практика показывает, что одной из форм, как-то прикрывающих обход права, и оказалось закрепление авторского статуса за организацией. Существование разных, но независимых друг от друга авторов на одно и то же произведение противоестественно и противоречиво, оно не может не привести к самым неожиданным последствиям. Но фикция оказалась не безвредной, и

с ней надо расстаться. На каком-то этапе она даже послужила основанием для предложения о ликвидации права авторства кинорежиссеров. К счастью, отвергнутого.

Итак, участие организации в создании произведения носит исключительно организационный характер, она имеет право только на фирменное наименование, киностудия — не «автор» фильма. Тут все творческие работники кино единодушны. К сожалению, их не хочет поддержать ряд ведомств и даже ВААП, в позиции которого все больше проступает ведомственный оттенок. Проще иметь дело с одной организацией, чем с несколькими авторами, интересами которых ради уменьшения объема работы готовы поступиться.

Кому же принадлежит на самом деле авторство на кинофильм в целом, подлежащее закреплению в законе? Практика дает, мне представляется, четкий ответ на этот вопрос: есть фильмы Эйзенштейна, Донского, Рязанова, Абуладзе, Абдрашитова... Режиссер бесспорно относится к числу авторов фильма в целом, фильма как такового; именно его творческие идеи получают воплощение в фильме. И вклад режиссера никак нельзя выделить из картины как «произведение, вошедшее составной частью».

Режиссер — несомненный лидер творческого процесса. Однако было бы несправедливо устанавливать его единоличное авторство. Есть и другие. Вклад одних возможно выделить, обособить от фильма и самостоятельно использовать. Это — особая группа. Если невозможно — значит, мы имеем дело с авторством на фильм в целом коллектива постановщиков, в который кроме режиссера входят оператор, художник, звукооператор, а он, кстати, по действующему законодательству даже не фигурирует в примерном перечне авторов. Каждый из них самостоятельно и отдельно должен оформлять свои отношения со студией, в частности, в необходимых случаях заключать с ней авторский договор. Лидерство режиссера, с точки зрения авторского права, означает, что он представляет коллектив соавторов и выступает от их имени в связи с постановкой фильма без особой на то доверенности, но не помимо их воли. Согласие авторов считается существующим до тех пор, пока любой из них не заявил возражения. Для таких казусов нужен порядок, в котором разрешаются разногласия.

Сложнее обстоит дело со сценаристом. С правовой точки зрения, автор литературного сценария состоит в той группе создателей, произведения которых входят в состав фильма, но могут быть использованы самостоятельно. Именно такое обособленное от постановщиков положение максимально обеспечивает их интересы. В частности, их споры должны разрешаться в общем судебном, а не в специальном порядке, логичном для споров между постановщиками.

Существует практика, когда режиссер навязывает сценаристу свое соавторство под прикрытием совместной доработки литературного первоисточника. Но в основе такой позиции лежит смешение литературного и режиссерского сценариев. Ранее действовавшее законодательство четко различало каждый из них, устанавливая даже отдельное вознаграждение. Тогда проблема соавторства сценариста и режиссера не была столь острой, как сейчас. Недавно изданный приказ Госкино СССР, реализующий действующее с 1938 года постановление Совнаркома, пытается предотвратить подобную практику. Но только четкое юридическое обособление авторства сценаристов способно всерьез затруднить нарушение их прав.

Учитывая претензии сценаристов, в крайнем случае их еще можно было бы объявить состоящими в числе соавторов фильма в целом, но только так, чтобы это имело не правовое (что не соответствовало бы прежде всего их собственным реальным интересам), а чисто моральное, престижное значение. Подобное соавторство отражало бы тот факт, что литературный сценарий составляет первичную основу

фильма. Любого из остальных участников творческой работы над фильмом (включая оператора, композитора, актеров и других) можно в принципе заменить в процессе постановки. Замена же сценария означает, что снимается другой фильм.

Драматург всегда участвует в работе над фильмом, хотя порой и незримо. Но в качестве участника коллектива соавторов он, как и остальные, действует под руководством режиссера. Вполне самостоятельно он выступает лишь в своем втором качестве, имеющем правовое значение,— в качестве автора произведения, входящего в состав фильма, но могущего быть использованным самостоятельно. Такой статус сценариста было бы логично распространить на композитора — применительно к музыкальному фильму и хореографа — применительно к фильму-балету.

Перейдем к другой группе творцов, чьи произведения использованы в фильме, но не тождественны ему, вошли в него в качестве составной части или элемента, но сохраняют самостоятельное значение. Это не авторы фильма в целом, а участники его создания, имеющие авторское право каждый на свое произведение. Исчерпывающий перечень таких авторов дать невозможно, он меняется от фильма к фильму. Но примерный перечень безусловно целесообразен. В него стоит включить кроме сценариста и композитора художника по костюмам, художника — создателя мультипликационного персонажа.

Предложение выделить группу авторов, не имеющих авторских прав на фильм в целом, отнюдь не означает, что они имеют прав меньше, чем а торы фильма, что их права хуже или слабее защищаются, что это права «второго» сорта. Просто это другие права и на другое произведение. Такой подход позволяет реалистически оценить и защитить действительный вклад каждого из участников в создание синтетического произведения. Более того, такое обособленное авторство обеспечивает в какой-то мере и большую степень защиты, чем при авторстве на фильм в целом. Авторы таких произведений пользуются защитой от авторов фильма (в частности, режиссера) и организаций, прежде всего от студии. Претензии этой группы считаться авторами фильма в целом объясняются, на мой взгляд, только ложным пониманием престижа. Критерий отнесения к числу авторов фильма в целом или вошедшего в него произведения — не значимость последнего, а возможность самостоятельного его использования.

Разумеется, можно объявить авторами фильма в целом, имеющими равные права, всех участников работы над ним, ввести своего рода всеобщее соавторство. Но это неприемлемо прежде всего практически. Авторство на фильм в целом для аморфной, никак не организованной группы лиц практически исчезнет, растворившись в их множестве.

Объективно при такой гипотетической ситуации соавторы распадутся на две группы. На имеющих и не имеющих возможность независимого использования произведений-элементов. При этом ущемляются права обеих групп. В отношении постановщиков, прежде всего режиссера, это даже не надо специально объяснять. А с авторами обособляемых произведений произойдет следующее. Они лишатся права сами решать судьбу своих произведений в составе фильма. Вопрос перейдет на рассмотрение всего коллектива соавторов, а не достигнут соглашения — суда. И только использование произведения обособленно от фильма останется их личной прерогативой.

В синтетические произведения разные группы авторов вкладывают качественно неоднородный труд. А нормы о соавторстве, созданные при существовании только однородных произведений (в крайнем случае комплексных, таких, как музыка с текстом), застыли, их применяют формально. Нужно развитие норм, которое позволило бы отразить подлинную роль

каждой группы авторов синтетического произведения. При создании фильма эта роль находит свое точное выражение в титрах, афишах, рекламе и т. п. Право авторства на фильм в целом не следует путать с правом на информацию обо всех участниках — оно должно быть закреплено за авторами не только фильма в целом, но и вошедших в него произведений.

Таким образом, с точки зрения определения круга авторов, нужны два радикальные новшества: ликвидировать авторство организации и четко разграничить авторство на фильм в целом с одной стороны, и на произведения, вошедшие в фильм, с другой.

В особом положении — актеры. Связанные с ними правовые проблемы нуждаются в отдельном рассмотрении. Для защиты их интересов нужна специальная система.

Существуют и многие другие проблемы, специфичные для киноавторского права. Прежде всего они связаны с осуществлением принадлежащих автору прав. Случается так, что фильм снят, но по тем или иным причинам не выпущен на экран, мало того, отснятый материал уничтожен. Было бы правильно прямо указать в законе, что исходные материалы фильма должны быть при всех условиях сохранены их владельцами — независимо от того, принят ли фильм, выпущен ли он на экран, и даже независимо от его завершения. Обязанность обеспечить сохранность лежит на любом владельце материала. Это может быть киностудия, киноархив или любая иная организация, которой исходные материалы переданы в установленном порядке. Иначе ни о каком осуществлении авторского права и речи быть не может.

Наконец, о правах киностудии. В чем заключается ее заслуживающий уважения интерес? Он сводится к возможности реализовать свою специфическую продукцию в экономическом обороте, притом независимо от чьего бы то ни было усмотрения, в частности, от произвола авторов. Организации нужно любое исключительное право распоряжаться готовым произведением: передавать в прокат в стране и за рубежом, разрешать трансляцию по телевидению, запись на видеокассеты. Больше никаких потребностей у нее нет.

Выбрать средства для охраны интересов студии следует так, чтобы максимально обеспечить ее действительные потребности, равно как и потребности общества, но при этом не ущемлять права авторов фильма и вошедших в фильм произведений. Эта задача легко выполнима, поскольку здесь интересы сторон никак не сталкиваются, коллизий между ними нет.

Поэтому за студией можно и нужно закрепить право использования фильма и распоряжения таким использованием независимо от того, создан ли он и вошедшие в него произведения в порядке выполнения служебного задания или по авторским договорам. Такого рода система у нас уже существует применительно к произведениям, созданным в порядке выполнения служебного задания. Для кино она должна иметь более широкий характер. Право распоряжаться фильмом переходит студии от авторов в силу закона. Это право отнюдь не обязательно связано с авторством на произведение. Однако важно указать в законе, что студия использует фильм без ущерба для прав авторов — неимущественных — на имя и на неприкосновенность произведения; имущественных, поскольку специальное законодательство предусматривает (или должно предусматривать) основания для выплаты вознаграждения и его размер за всякое использование.

В заключение — о некоторых наиболее важных общих проблемах авторского права, естественно имеющих значение и для кино. Среди них определяющее место принадлежит авторскому договору и авторскому вознаграждению. Это — предмет специального разговора. Только одно замечание.

Авторский договор по советскому праву выполняет весьма своеобразные функции. Он не только устанавли-

вает деловые, экономические связи между автором и организацей, но несет еще, подобно трудовому праву, социальную нагрузку, поскольку творческий заработок для многих авторов основной, если не единственный, источник средств к существованию. Задача договора — специально охранять интересы автора перед его несравненно более могущественным контрагентом. Но в 1974 году был введен новый тип авторского договора («лицензионный»), лишивший автора полной меры гарантий его интересов. Такая классификация договоров ошибочна. Ее надо менять.

Что же касается практики выплаты авторского вознаграждения, то ее изучение (а оно должно быть многогранным — с позиций не только права, но экономики и социологии) никто всерьез не проводит. Значит, не приходится рассчитывать и на основательное совершенствование системы вознаграждения.

Сегодня самое слабое звено в механизме авторского права не сами права, а их осуществление. Автор находится в зависимости от своего контрагента — организации пусть не юридической, а фактической. Со строптивым автором могут никогда больше не заключить новый договор. Спор по поводу заключения договора по существу находится вне права вообще и авторского права в частности. В этом причина уступчивости авторов, для которых обращение за защитой к закону равносильно потере работы. «Маститые» еще могут отстоять свои интересы и вне сферы закона, а вот молодые, которых надо особо защищать, оказываются беспомощными перед могущественным заказчиком. Задача заключается в том, чтобы заключение договора вошло в сферу действия авторского права взамен административного усмотрения.

Демократизируя процесс заключения договора, необходимо усилить общественное начало и прежде всего — роль творческих союзов. Надо бы ввести в обязанность киностудий считаться с рекомендациями Союза кинематографистов, конечно же, установив его ответственность. Например, если произведение признано непригодным, относить аванс по договору на счет союза. Следствие такого подхода видится в повышении качества произведений, возрождении состязательности авторов, в установлении общественного контроля над использованием произведений. Зависимость авторов от контрагентов была бы резко снижена. Но главное, конечно, автору нужна уверенность в том, что студия заинтересована заключить с ним договор на хорошее произведение. Здесь необходим экономический и организационный механизм, при котором невыгодно отвергать хорошие произведения.

Более того, следовало бы сделать обязательным заключение договора, если автор надлежаще выполнил даже не оформленное как следует поручение. Споры по этому поводу можно рассматривать в суде.

Демократизация авторского права должна заключаться в усилении роли творческих союзов и в других сферах правоприменительной практики. Было бы правильно, чтобы исполнительные органы творческих союзов и ВААП рассматривали сложные и спорные вопросы авторского права прежде всего в связи с конфликтными ситуациями. Кстати, раньше такая практика существовала, но, к сожалению, от нее отказались. Союз кинематографистов осуществляет некоторые функции такого рода, но законодательно его полномочия нигде не закреплены. По отдельным категориям споров было бы целесообразно предусмотреть обязательную досудебную конфликтную стадию, на которой решение принимает творческий союз. Подобная система существует для изобретательских споров.

Нужна гораздо более эффективная система санкций. Сейчас нарушитель выплачивает автору суммы, которые ему причитаются и так, то есть никаких отрицательных последствий для нарушителя нет. А надо бы воздействовать на студию и рублем.

Необходимо демократизировать и

само нормотворчество в области авторского права, поставив его под контроль творческих союзов и органов юстиции, ибо ведомства в собственных интересах нередко издают противозаконные нормативные акты. Вот примеры.

Один из основополагающих принципов советского авторского права заключается в том, что всякое повторное использование произведения, тем более по новому назначению, не может быть сделано без разрешения автора и без выплаты ему вознаграждения. Отказ автора от этого права недействителен. А пункт 15 Типового сценарного договора для художественных односерийных фильмов, утвержденного Гостелерадио СССР, предусматривает: «Автор предоставляет Телевидению право печатать сценарий в периодических изданиях Госкомитета (Гостелерадио.— *В. Д.*) без выплаты автору за это какого-либо дополнительного вознаграждения». Но ограничение прав авторов допустимо только в случаях, прямо установленных Основами гражданского законодательства, утвержденными Верховным Советом СССР. Их исчерпывающий перечень содержится в статьях 103 и 104 Основ. Ведомству не предоставлено право ограничивать права авторов.

Или другой пример. С композитором заключен договор о сочинении музыки к кинофильму на час звучания, исходя из этого установлен размер вознаграждения. Композитор выполнил договор, музыка одобрена студией, но в окончательный вариант фильма вошло только тридцать минут звучания. Автору платят половину вознаграждения на основе ведомственных актов Госкино СССР. Практически та же система действует и на телевидении, где стремятся формально закрепить этот порядок, отказавшись от действующих ныне законных правил. Между тем даже согласия автора на сокращение произведения еще недостаточно, чтобы урезать вознаграждение. В соответствии с законом воля сторон на изменение условий договора о размере вознаграждения должна быть выражена прямо, например, в дополнительном соглашении.

Система ведомственных актов по авторскому праву нуждается в упорядочении. Их число следует резко сократить, чтобы они не ограничивали права, предусмотренные законом. Было бы правильно прямо установить в законе, что все ведомственные акты по вопросам авторского права могут издаваться лишь в случаях, прямо предусмотренных законодательством СССР и союзных республик, и только совместно с соответствующими творческими союзами. Проекты актов Верховного Совета, его Президиума, Совета Министров СССР, содержащих нормы авторского права, должны вноситься на рассмотрение тоже только совместно с творческими союзами.

В Законе важно закрепить статус и функции ВААП как организационного и ответственного центра авторско-правовой системы в стране. Создание такого центра, особенно в качестве общественной организации, безусловно является достижением. Однако за годы деятельности агентство ухитрилось обособиться от творческих союзов — учредителей и грозит превратиться в самостоятельное ведомство. Остановить эту опасную метаморфозу можно, определив в Законе сферы непосредственной компетенции творческих союзов в области авторского права, их участие в принимаемых ВААП ответственных решениях.

Авторское право регулирует отношения государственных организаций с небольшой, но весьма значимой группой трудящихся, которые оказывают существенное влияние на духовное формирование общества. Авторское право видится, пожалуй, единственным способом организации взаимодействия государства и творческих работников в нужном обществу русле. В этих условиях прямое администрирование заменится гибким и ненавязчивым влиянием. Ясно, важна тщательная отработка норм авторского права, чтобы создать закон, отвечающий современным потребностям общественного развития.

**Необязательные заметки**

*Юрий Богомолов*

# Скажи мне: чей я друг?..

**Обозначив новую рубрику как «Необязательные заметки», редакция вовсе не хочет сказать, что снимает с себя всякую ответственность за эти публикации. Однако предполагается, что это будут *мнения*, возможно, полемические, заведомо противостоящие категоричности попыток выразить истину в последней инстанции. Что получится — самим интересно. Итак...**

Писатель Ю. Бондарев написал: «...серьезная критика — это строгий друг художника, просветитель и толкователь». Поставив на этом месте точку, писатель, очевидно, подумал и прибавил: «Иначе она бессмысленна».

Быстро течет время. Еще недавно «серьезная критика» чувствовала себя обязанной быть строгим другом руководителей кинематографического ведомства и толкователем их строгих убеждений.

Преуспев на этом поприще, она поневоле вызвала к жизни другую обязанность — адвокатскую. Ее смысл заключался в том, чтобы рассеивать возможные подозрения относительно нелояльности благих намерений некоторых авторов.

Сначала сеяли подозрения, потом — рассеивали. Одни критики специализировались на одном, другие — на другом. Но были и такие, кто успешно сочетал в своей практике и обвинительные вердикты, и защитительные речи.

Теперь, в пору перестройки, они объясняют, что работали штирлицами в Ставке Застоя.

С другой стороны, сейчас, когда у «серьезной критики» так резко ослабли узы дружбы с начальством, возникли проблемы у серьезных художников.

Их «бьют по сединам, по лысинам, по старческим шеям»,— свидетельствует Юрий Бондарев, пользуясь текстом Сомерсета Моэма.

Понятно, что бьют метафорически. Но все равно неприятно.

Прежде спасение было в том, чтобы непосредственно подружиться с начальством, а уж оно распорядится относительно и кнута, и пряника. Служба была дружбой, а дружба — службой. Ввиду этого нравы постепенно размягчались. Запретительная стратегия стала утрачивать былую неукоснительность. Картину задвинут на полку, но оплатят. В печати выругают, но работать позволят...

«Я понимаю,— писал на это лет сто тому назад М. Е. Салтыков-Щедрин,— русского человека, который расшибет своему ближнему нос, да тут же и водочки поднесет, и я понимаю русского человека, которому расшибут нос и в то же время водочки поднесут». Кулак вследствие этого, полагал Щедрин, приобретал «ангельское выражение». В прежние времена, когда Пришибеев и Беликов дружно, каждый, впрочем, по-своему опекали искусство, могло быть больно, и очень, но не было личной обиды на экзекутора.

Он ведь не из каприза расшибал нос, а по давно заведенному порядку и из высших соображений.

Когда же тебе не от имени народа кто-то что-то рассказывает, а лично от себя, то это огорчает...

И невольно переходишь на личность того, кто огорчает.

«Переходы» отработаны на улице.

Я понимаю серьезного художника, свыкшегося с субординацией, который не может не задать критику философский вопрос:

— А ты кто такой?..

Или:

— А ты кто такая?..

Полемика с дамой сильно упрощается, если ненароком напомнить читателю о половой принадлежности своего оппонента.

Возможно, поэтому слово «критикесса» довольно часто стало мелькать на страницах специальной искусствоведческой печати. Оно прилично и убедительно. Убедительность ему придает удвоенное «с» перед последней гласной. Слово звучит с присвистом, и в этом его сила, не всегда, к сожалению, достаточная, чтобы поставить на место критиков обоих полов.

Тогда за фонетическим аргументом следует риторическая фигура. И меня строго спрашивают: «С кем я? С народом? Или — наоборот?» И, не дождавшись определенного ответа, предлагают нечто вроде теста: понравился фильм «Очи черные» Никиты Михалкова, значит, ты заодно с народом, не понравился — против.

Методика распознавания недругов искусства для народа запатентована кинорежиссером Станиславом Говорухиным в «Заметках ретрограда»[1]. В них же режиссер поделился опытом применения ее на практике. Хорошо, что газета напечатала эти заметки — в них выражена точка зрения достаточно распространенная.

Выяснилось, что на фестивальном просмотре фильма Никиты Михалкова в Доме кинематографистов набился полный зал людей, которые сознательно или бессознательно противопоставили себя народу.

Выяснилось также, что есть люди в новом руководстве Союза кинематографистов, которые сознательно или бессознательно навязывают народу «занудное» и «ущербное» кино.

Напрашиваются далеко идущие оргвыводы, которые, впрочем, Говорухин не хотел бы делать: «Конечно, я далек от того, чтобы подозревать во всем этом заговор против народа».

Скомпрометировать оппонента менее трудоемко, нежели аргументировать собственные соображения, но зато эта операция более эффективна, особенно в том случае, когда ей удается придать политический оттенок.

Серьезный художник, взявшись за критическое стило, быстро осваивает приемы безличной критики, от которой еще недавно сам, возможно, натерпелся.

Быть может, это частное наблюдение, а возможно, здесь есть некая закономерность: критика, которая так громко афиширует свою поглощенность интересами народа, насквозь эгоистична. Начинающим авторам в силу неопытности не всегда удается умолчать о подспудном личном интересе.

«Кому хочется ложиться грудью на амбразуру,— спрашивает С. Говорухин.— Работать для народа стало сегодня просто опасно. Да никто и не скажет: он трудится для народа. Скажут: делает на потребу».

Поставив на этом месте точку, режиссер, возможно, подумал и прибавил: «Ни на какой фестиваль такой фильм не пошлют».

Лечь грудью на амбразуру — это, получается, не поехать в Канн, в Венецию и т. д. Амбразур нынче много.

Велик риск, неисчислимы жертвы. И поневоле задумаешься о возрастающей роли критики в условиях понижающейся роли административных регламентаций.

И в этот момент находчивому художнику является спасительная мысль — предложить серьезной критике дружбу (строгую) и службу (не обременительную): быть просветителем и толкователем.

Между тем у критики в новой ситуации свои планы, о коих еще будет повод сказать в наших «заметках».

[1] «Советская культура», 1987, 17 сентября.

**Письма с киностудий**

*В. Кузьмищев*

# Куда снесет течение

Все-таки, как там ни оправдывай себя, нельзя уйти от этого эпизода. С него и начну. Предстояло заседание художественного совета на ЦСДФ — первое в новом его составе. В него, как мне сказали, вошли молодые, талантливые и, надо полагать, бескомпромиссные люди. Худсовет — впервые выбранный, а не назначенный. Хотя нельзя не заметить, что директор, главный редактор, руководитель партийной организации и секретари правления Союза кинематографистов рискую не подвергались и стали членами худсовета без выборов. Это сегодня выглядит странным, а тогда — во время выборов — перестройка только вошла в застоявшуюся кинематографическую жизнь, и даже такая подредактированная демократия выглядела революционной.

Для меня и моего товарища (мы были авторами сценария, которому новый худсовет собирался вынести оценку) это был первый шаг в кинематограф.

— Ребята, — сказали нам в коридоре бывалые люди, — что бы у вас там ни было, задробят.

Так оно и вышло. Какие только упреки не сыпались: в фильме нет простых людей — рафинированный подбор начальства, нет сценарной основы — это же газетная статья.

Лица плыли перед глазами.

— Нефть — это кровь планеты, — объясняла нам одна дама.

— Где у вас планетарное мышление?— спрашивала другая.

— А почему бы не показать освоение нефтепромыслов Западной Сибири глазами человека из балка?

Вот такие перепады. Двадцать человек — двадцать разных взглядов. В некоторых высказываниях чувствовалась плохо скрытая враждебность. (Что мы им сделали?)

Потом, разобравшись, можно было оценить сложный набор чувств, создавших атмосферу обсуждения. На одном полюсе — накопленное раздражение к нашим звонким коллегам, годами приносившим на студию набор трескучих фраз. На другом — усталость от текстов, может быть, разумных, глубоких, но начисто лишенных даже попыток собрать мысли в видеоряд. Но была и реакция отторжения со стороны годами притершихся друг к другу, иерархически четко слоями расположившихся и послойно спаянных людей, которым каждый человек со стороны только путает карты.

Решение было отчасти компромиссное: поскольку никто толком не знал, что нужно, найти авторам режиссера, и пусть они вместе доработают сценарий.

Ну, а теперь, когда прошло много времени, мне хочется и даже кажется необходимым для дальнейшего разговора, который предложила мне редакция журнала, осмыслить и свой собственный небогатый опыт.

Поначалу предложение показалось мне неприемлемым с точки зрения профессиональной этики. Написать статью о перестройке на ЦСДФ? А что подумают люди, к которым я приду с блокнотом или диктофоном? Ага, скажут, напугать нас решил, чтобы пробить свой сценарий, теперь для него хорошими будут те, кто его за-

щищал на том совете (были и такие), а кто ругал, тем-то он и отомстит. Они же не знают, что я в ошеломлении не запомнил ни одного лица. А насчет того, чтобы «пробить»,— так ведь исчез фильм из плана! А как же интересно узнать, что за лица плыли перед испуганными моими глазами.

Короче говоря, профессиональное любопытство пересилило.

Сначала в поисках ключа к решению задачи попробую, как решил, классифицировать собственные впечатления.

Итак, в чем были правы члены худсовета?

Писали мы с товарищем сценарий для документального кино впервые и воспользовались советами бывалых людей. Убрали всякого рода частности, наверное, самые интересные для кинематографистов, и материал приобрел этакий обкатанный вид. В газетах такие материалы называют проходными. Бывалые люди не зря давали рекомендации. На художественном совете сказали, что еще год назад такой сценарий прошел бы за милую душу без единого голоса против при общем вялом одобрении.

Были в сценарии и дежурные интервью с людьми, власть имущими, которые одни видят выход из проблем и трудностей, будто бы не они заварили эту кашу. Заручившись их мнением, а стало быть, и поддержкой, казалось нам, киношникам будет проще работать. Пожалуй, текст был перегружен техницизмами, и планетарного мышления в нем действительно не усматривалось. И стиль был характерен его отсутствием, поскольку, по нашим наивным представлениям, режиссеру удобнее иметь дело с нейтральным текстом. И тех завлекалочек не хватало, без которых кино не может обойтись. Их, конечно, можно и нужно было вводить в текст. Но найдет ли их на месте съемочная группа?

А в чем предъявлявшие претензии были не правы? Перед этим я посмотрел большое количество документальных фильмов именно про нефть и про все, что с ней связано. Так вот, там было все: и люди, и замысловатые ракурсы, и некое подобие драматургии (в основном все драмы происходили в далеком прошлом, а нынешний день был парадно-розовым), одного там не было — четкого понимания, зачем мы сюда пришли с кинокамерой. Да откуда ему было взяться, если ясно как божий день, что даже первоначального знания проблемы ни в узкоотраслевом, ни в планетарном масштабе не было. Кинодокументалисты шли на поводу у тех людей, что им встречались, и с большей или меньшей степенью старания переводили на пленку слова и взгляды поводырей. И большей частью получалась благонамеренная ложь.

И вот когда на том художественном совете мы предложили сделать героем фильма мысль, наши оппоненты, кажется, не поняли, чего от них хотят.

А где же здесь искусство?— говорили их недоуменные взгляды. Как я здесь найду свой колорит, свой особый взгляд, свою пластику? Почему же никто не спросил, как теперь принято, ни у нас, ни у себя: насколько это правдиво и компетентно?

Странная вещь — ассоциации. Мне так вспомнился чеховский актер, который носил рваные сапоги (оба на левую ногу) и говорил: «Плевать, зато я в этих сапогах графов и князей играю!» Ясно, что паршиво играл и жил скверно, но принадлежность к великому цеху искупала безрадостное его существование.

Что же это такое, думал я раздраженно и несправедливо, ведь годами снимали здесь серятину, тоску зеленую, от которой скулы ломит, и при этом говорили высокие слова об искусстве, гордились двумя кадрами, забывая об остальных.

И еще меня обидели слова о том, что, мол, наш сценарий похож на газетную статью.

Почему из всех телевизионных передач так резко выделяются передачи Ю. Черниченко? Да потому, что газетная жесткая школа видна. Он

всегда знает, что хочет сказать, — хлесткий заход, последовательное развитие событий, раскрывающих тему, четкие выводы. И ничего лишнего при полной свободе поведения в кадре. А у остальных в большинстве случаев мешанина: из тракторов, станков, заседаний, колхозного хора и затылка с микрофоном. Можно сократить, можно переставить начало в конец, ничего не изменится, поскольку логика мертва без глубокого знания.

Ну ладно, телевизионщики — это особая статья, у них своя специфика. Кинодокументалисты даже стенку соорудили между двумя этими видами кино. Мол, мы как слон и ежик, общее только то, что оба млекопитающие. Наверное, так легче жить...

Но к тому времени уже посмотрел я фильм «Медвежье... Что дальше?». И опять-таки с пылу с жару подумал о том, что любой самый что ни на есть смелый газетный редактор зарубил бы этот материал с ходу, и не потому, что убоялся смелости и новизны, а потому, что материал сырой, невыстроенный и проблемы обозначены, но не раскрыты...

Теперь, когда я поостыл, посмотрел фильм спокойно еще раз, могу сказать то же самое. Конечно, мне могут возразить, что нельзя судить фильм как газетную статью. Смешно, наивно, по-дилетантски, и вообще что вы понимаете в специфике жанра? Пусть так, я готов назвать то, что пишу, заметками дилетанта.

Вот, что могу сказать себе в оправдание. Сейчас кинематографисты, литераторы и критики со снисходительным удивлением говорят о том, что газетные публикации превосходят своей остротой литературные полотна, театральные пьесы и кинофильмы. Ну, слава богу, заметили, и на том спасибо. Стенку между документальным кино и телевидением поставили не зря. Документалисты справедливо рассудили, что за телевидением им не угнаться. Оперативностью не удивить. Но возникала другая крайность: раз так, то займемся поточным производством шедевров. Гипербола только для того, чтобы выявить суть, ибо после более близкого знакомства с делами студии убедился: именно эта романтичная концепция и стоит в основе той перестройки, что идет на ЦСДФ. Хотя не надо быть пророком, чтобы назвать такую творческую программу призрачной. Появление нескольких хороших документальных фильмов подняло потолок требований к остальным, но ни один механизм, ни одна структура не дадут сами по себе высокого качества, а Подниексов не напасешься. Способ — вот бог, на которого молятся на студии. Это и способ создания конкретного фильма и создания условий для появления шедевров.

Толстой любил такое сравнение: человек готовится переплыть широкую реку с сильным течением и чтобы попасть напротив того места, на котором он стоит, вынужден отойти назад, зная, что течение его все равно снесет. Задумал создать нечто гениальное, стремишься к этому — значит, все равно если даже не добьешься цели, то сделаешь больше и лучше, чем если бы ставил цель скромную. Тогда и о течении думать не надо, а оно есть и унесет далеко от того места, к которому плыл. Значит, максималистская концепция оправдана? Да, в той ее части, что призывает к совершенству, хотя это, конечно, не ново. Но течение есть, и есть водовороты, и волны образуются по определенным законам, которых не видят да и не хотят видеть. Если это относится только к делам студийным, то ради бога. Только вот обидно, что в жизни этого течения замечать не хотят. Вернее, его видят, даже снимают пену с прибрежных волн — наркомания, алкоголизм, проституция, охрана памятников, защита природы... Все это всплыло на поверхность (предвижу возмущение). Но вот как образуются волны, которые все это несут на пенных гребнях? А если проще, то речь идет о правде, а не о правдивых впечатлениях, в которых половина правды. Стараются ее увидеть всю, целиком в лучших фильмах, ко-

торые потому и лучшие, что правдивы. И опять не к раскрытию или анализу причин идут, а к способу воссоздания, будто одно исключает другое. А потом удивляются: газеты обогнали! А может быть, следует задуматься, почему обогнали, поучиться у них?

Вот почему я считаю нужным сравнение с журналистикой. К лучшим ее образцам все равно, хотят того или нет, течение снесет даже самых одаренных. В конце концов если уж хочется остаться в веках, то для этого нужно точно показать свое время. Азбучное, по-моему,правило. И тут уж нужно бы разобраться, почему течение быстро и волна высока. Без этого нет публицистики. Думаю, в том числе и кинопублицистики.

Вот какое длинное предисловие к разбору фильма «Медвежье... Что дальше?». Я понимаю, что замахиваться на этот фильм с трудной судьбой сейчас чуть ли не кощунство. Это все равно что подойти к дому Щербакова на Бакунинской улице и сказать, что окружная автострада — третье кольцо столицы — мне нравится больше, чем это несуразное сооружение, в котором долгие годы торговали пивом и собиралась местная шпана. В лучшем случае меня объявят врагом перестройки, а то и набегут силовики из общества «Память».

Как зрителю мне фильм нравится. Но истина дороже. Правдивы и выразительны кадры о бытовой неустроенности в Медвежьем, неразбериха со сваями дает представление о штурмовом характере работ. Все это правда, но не полная, потому что дальше впечатлений авторы, ошарашенные всем увиденным, не пошли. Но если их фильм — предупреждение, а они говорят об этом, то надо вскрыть причины происходящего, а не отделываться словами «обо всем плохом в хозяйственном механизме».

Говорю об этом как журналист, знакомый с проблемой. Надо знать тех, к кому обращен фильм. Если к зрителям, незнакомым с проблемой, — тогда все в порядке. Потрясли... Да еще и обрели ореол страдающих за правое дело. Но если вы действительно хотите что-то изменить, помочь тем людям, о которых рассказываете, то надо рассчитывать и на ту аудиторию, от которой что-то зависит. Она менее восприимчива к эмоциям, ей подавай понимание самого существа проблемы, а на нервные восклицания она не реагирует или отвечает раздраженным неприятием.

Что такое действующий газовый промысел? Это производство почти безлюдное и механизированное. Откуда там около полутора десятков тысяч человек? Нужны ли они там? Вот женщина рассказывает в фильме, что толком и не знала, куда едет. Слышала, что «организация какая-то образуется», а ей ответили: «Вы сами приехали на Север, вас никто не звал». Вот ключ к решению проблемы: люди едут на Север за деньгами, их берут на работу «про запас», хотя дешевле даже за счет государства оплатить обратный проезд. До недавнего времени не было никаких фильтров. Брали про запас, потому что знали: многие не выдержат, уедут, причем останутся не самые нужные, а самые стойкие. А там, где нет умения, всегда будет число.

Чтобы обустроить одного человека, нужно два строителя, а их самих, а членов их семей? Один лишний человек, сорвавшийся с места за заработком,— как камешек, покатившийся с горы, вызывает лавину проблем и затрат. Легко спросить, что дальше? Вложить миллиарды в город на промысле, век которого недолог? Или очистить Медвежье от лишних людей, создать здесь вахтовый поселок? Наверное, второе. А поедут ли отсюда женщины, для которых полярные коэффициенты набрали полную силу? И не закрыла ли им пухлая сберкнижка глаза на многое, в том числе и на здоровье и моральное благополучие собственных детей? Да, конечно, не надо высокими словами покрывать безответственность. Никто не снимает вины за быт Медвежьего с руководи-

телей, но корни надо искать глубже. А тут... пена с волны.

Теперь о сваях. Да, их разрывает, когда они забиты не на ту глубину, но и когда их вбили до нужной отметки, разрывает тоже (а этого в фильме нет). В чем тут дело? Должна ответить наука. Но стоило одному из героев фильма про нее упомянуть, как авторы обвинили его в демагогии. Лихо, ничего не скажешь. А ведь если интересует, «что дальше», то именно к науке и надо было бы обратиться. Тем более, что кадры можно было бы снять не менее эффектные. Ведь институт по изучению мерзлоты, созданный специально для того, чтобы дать рекомендации по освоению заполярных промыслов, находился тогда в Тюмени в квартире своего руководителя, со всем своим штатом и пробирками...

Видите, сколько вопросов, если проанализировать зрительный ряд, ибо текст, который должен был дать объяснение, лишь поддакивал выразительным кадрам, оставаясь на уровне впечатления. Опасение, что логика убивает образ, чувствуется у каждого автора фильма, из тех, что я видел. А я видел лучшие.

Оценивая «Медвежье...» по самому строгому счету, я понимаю, что речь идет о дипломной картине студента, у которого хватило гражданского мужества, недостававшего долгие годы большинству его старших коллег. Значение таких картин, как «Медвежье...» и «Онежская быль», о которой речь впереди, состоит в том, что они вместе с некоторыми картинами других студий — «Плотина», «Госпожа Тундра», «Бестер», «Уроки правды», «Худжум», о которых журнал уже писал, привлекли обостренное общественное внимание к документальному кино. Сегодня, к счастью, можно уже анализировать их спокойно, не боясь, что это повредит судьбе фильма или его автора.

Говоря о «Медвежьем...», я вел речь не о логике монтажа, а о последовательном глубоком раскрытии темы, об умении образно мыслить. Когда-то А. Аграновский, констатируя тотально возросший литературный уровень журналистики, говорил о том, что писать (излагать грамотно и красиво) теперь могут все, а вот думать пока не научились. Время красивостей прошло.

Так размышлял я, считая себя ниспровергателем основ, а вышло, что ломлюсь в открытую дверь. Ибо все мои мысли высказал мне в первом же интервью бывший директор ЦСДФ Олег Уралов.

— Пришло время анализа,— говорил он,— мы уже не такие, какими были в пятидесятые годы, и не такие, как в шестидесятые, но пока еще такие, как в семидесятые, хотя на дворе 1987 год. С чем это связано? Все время меняется представление о том, для чего, собственно, нужно документальное кино. Раньше, в пятидесятые годы, шла речь о том, что документальное кино прежде всего дает информацию — смотрели «Новости дня», и с интересом смотрели. Сейчас мы, конечно, должны заниматься анализом, это наше первое дело, если не хотим плестись в хвосте событий. Но глубины анализа нам не хватает, точнее, ее нет. В основном заняты тем, что добываем для своих картин уникальный материал и даем как бы первый его слой, не устремляясь глубже. А нужен анализ, его можно делать, но только ярко, точно, чтобы мысль, заложенная на монтажном столе, реализовалась в сознании зрителя. Подводим ли мы зрителя к мысли?— спрашивал Уралов, наверное, самого себя. — Есть ли у нас работники, способные на это? Настоящий документальный фильм, — убеждал Уралов, — это фильм, построенный жестко по смыслу, любой кадр должен рождать мысль. Понимаете?

Вроде бы об одном и том же мы говорили. И все-таки думали по-разному. Он — как кинематографист (кадр рождает мысль), я — как журналист (сначала мысль, потом кадр), хотя интуитивно и опасался заданности, способной убить свободу художника.

Впрочем, мы в конце концов пришли к выводу, что эмоции могут только помогать. «Они должны быть нанизаны на мысль, как на шампуры»,— поставил точку Уралов.

Но как сделать мысль царицей бала, как сделать из золушки принцессу? Как изжить тот средний, проходной уровень мастеровитости, что годами властвовал в обшарпанных коридорах студии? Пришлось мне походить по этим коридорам с блокнотом и диктофоном. И вот что я выяснил из многих разговоров.

Кто здесь правил балом? Режиссер. Под него подбирались сценарии. Как подбирались? Вообще-то сверху шли сценарии — от главного редактора. А у того тоже особого выбора не было. Сначала надо делать фильмы «исходя из решений», потом заказные (они дают чистые деньги), потом киножурналы, безнадежно обреченные на полугодовое отставание. А что останется — это на самотек. Хотя ясно, что только из этого самотека может выйти то, что проявит истинные настроения общества. Зато при таком раскладе все режиссеры были при деле. А редактор — человек, призванный по долгу службы обнаруживать эту самую мысль, составляющую основу будущего фильма, был кем угодно: администратором, корректором, короче говоря, мальчиком для битья у «творцов», то есть режиссеров. Конечно, режиссер — фигура важная, это никто не оспаривает, но ведь все понимают, чем его главенство оборачивается...

Давно уже шел разговор о том, чтобы перевернуть эту пирамиду, поднять роль редактора. Это важно не само по себе, а чтобы перейти от пенкоснимательства к анализу.

Вместе с тем нет нужды настаивать на лидерстве именно редактора. Не в должности дело, не в типовом штатном расписании, меньше всего иного оно необходимо сообществу единомышленников, каким должно быть творческое объединение студии. А вот его художественный руководитель, его лидер — режиссер ли он, редактор, а может быть, драматург, критик, оператор, не в профессии дело — только тогда лидер, только тогда истинный худрук, когда он — человек глубоко образованный и образно мыслящий, имеющий свою программу (не заявку на фильм, не темплан, не замысел сериала, а именно идейно-творческую программу). Вот такой худрук необходим каждому объединению. Тогда объединение, его руководитель, редактура получат возможность приглашать режиссера на сценарий, а вовсе не наоборот. Тут, похоже, и начнется революция.

Черт возьми, говорили мне, я теперь кому угодно хороший сценарий не дам. Ведь раньше как было? Человек хороший, честный, душа компании, к тому же давно в простое — ну как не порадеть. Тем более, нет никакой гарантии, что мысль моя достанется тому, кто лучше с ней справится, чьим творческим возможностям она соответствует. Лучше уж своему парню. Хотя знаешь, что будет. Не то! Нет, теперь мы выбирать будем... и даже привлекать режиссеров со стороны... А как же план с обязательными темами? А мы их сократим наполовину, чтобы иметь возможность маневра. Нам и карты в руки — ведь теперь не надо пробивать сценарии в Госкино...

Такова была теория, мечта, идея, а точнее, метод, который опять-таки ставили в «красный угол», чтобы бить ему поклоны, уповая на то, что он сам по себе многое решит.

Вот ведь сколько фильмов про экономику сняли, а уроков ее для себя не извлекли. Там ведь тоже на способ молились — то на один показатель, который все перевернет, то на другой, то вовсе их отменяли и сокращали... А людей в расчет не брали, будто это особая тля, что живет в шестеренках гигантского механизма для нормального его функционирования. А потом оказывалось, что интересы Ивана Ивановича с портфелем, который носит на лацкане значок воировца — изобретателя и рационализатора — и плотно сосредоточен

на «входящих» и «исходящих», ну никак не совпадают с интересами общества. Иван Иванович о новом всегда заботился, он его бледные ростки тщательно укутывал в шестые экземпляры, где они и задыхались.

Аналогия неуместна, слышу я. Здесь не чиновники, здесь люди искусства. Но смысл сравнения не в делении на социальную принадлежность, а в общем мировоззрении человека с портфелем и значком и тех, кому в годы застоя жилось очень даже хорошо, лучше некуда. Почему же мы решили, что Иван Иванович будет сопротивляться, а они нет...

В 1986 году в издательстве «Прогресс» вышла книга Г. Питерса и Р. Уотермена «В поисках эффективного управления». Слова из нее могут быть эпиграфом к происходящему на студии: «Бельгийский сюрреалист Рене Магритт очень живо изобразил курительные трубки и назвал серию «Это не трубка». Изображение предмета не есть сам предмет. Точно так же схема организационной структуры не является организацией, а новая стратегия — автоматическим ответом на переживаемые трудности. Все мы это знаем. Но когда подкрадываются трудности, мы все-таки громко призываем к смене стратегии, а проводя реорганизацию, обычно застреваем на перестановке квадратиков в организационной схеме. В итоге вероятность того, что ничего не изменится, очень высока. Мы получаем хаос, на какое-то время даже полезный, однако в конце концов старая структура преобладает, ибо устоявшийся порядок живуч.

В глубине души все мы понимаем, что процесс поддержания жизнеспособности и гибкости крупной организации требует гораздо большего, чем можно выразить программными заявлениями, новыми стратегиями, планами, бюджетами и организационными схемами. Однако слишком часто ведем себя так, будто нам ничего об этом не известно. Если мы хотим перемен, то играем стратегиями. Или же меняем структуру».

Идея же перевернуть пирамиду была провозглашена лет семь назад, но никто не спешил сделать теорию практикой. Почему? Стоило задуматься Уралову, учесть заранее, что очень нелегко ему будет. Но время такое — отчаянных надежд и быстрых решений. То, о чем говорили несколько лет, было сделано в считанные дни. Раз и готово: способ есть, теперь он начнет выдавать продукцию со знаком качества при всеобщем творческом подъеме. Хорошо бы...

А на самом деле? Были анонимки, истеричные выкрики на участившихся собраниях, умелые удары из-за угла, скрытое и явное сопротивление. Слова о новой роли редактора в основном так и остались словами.

Я был на нескольких собраниях, говорил с многими людьми и уверен, что сама по себе реорганизация — это не фундамент, даже не котлован на месте будущего дома, а в лучшем случае, геодезическая разметка. Понимал это и Уралов. Но одно дело — понимать, а другое — увидеть вместо журавля в небе его скелет в зоологическом учебнике. Невольно отпрянешь, поразишься несхожестью представлений и реальности.

При всей внешней схожести Уралова с экранными героями, которые двигают людьми, как шахматными фигурами, он, как всякий талантливый человек (его фильмы этому доказательство), глубоко раним, порыв для него органичен. Надеюсь, что эти качества помогут Уралову, да еще с его нынешним жизненным опытом, не изменить себе как личности на новой работе.

Одна любопытная деталь, которая может дать представление об отношении на студии к руководителю, решившемуся на первый, самый трудный шаг. Еще работая директором ЦСДФ, Уралов вовсю создавал видеобазу. Тогда на студии и в лицо и за спиной говорили о том, что, развивая видео, он роет могилу документальному кино. Уралов стал директором видеообъединения. Приказом Госкино новому объединению были пере-

даны все видеослужбы. А на ЦСДФ... яростно воспротивились этому распоряжению, письмо-протест было отправлено в самую высокую инстанцию. Наверное, справедливо решили не отдавать свой цех, действительно за видео — будущее. Запоздалое прозрение? Вряд ли. Перспективность нового направления понимали и раньше, но слишком уж велик был соблазн использовать новое в борьбе за старое.

Все мы живем надеждами и в мечтах обгоняем время. Без этого нельзя, но хорошо бы разделять мечту и реальность. Иногда очень помогает.

Вот сказал мне Владимир Новиков — тогда еще главный редактор, а теперь директор ЦСДФ, причем первый во всем кинематографе директор студии, избранный на прямых выборах всего коллектива из нескольких кандидатов, — раньше в год мы могли назвать своей удачей два-три фильма, а теперь за несколько месяцев пять сразу. Один лучше другого.

Насчет качества фильмов согласен, в любом случае все они в большей или меньшей степени резко выделяются на фоне вчерашней рядовой продукции. Но явлены они миру не вследствие реорганизации студии, а потому, что «теперь это можно» или «теперь так можно». То есть время их родило, атмосфера общества, но не студии, где многие продолжают жить по принципу: «поживем — увидим».

Означает ли это, что работа над моделью вообще не нужна, напрасная трата времени и сил? Нет, конечно, такая работа нужна. Идет поиск новой структуры. Суть его в том, чтобы структура эта раскрепощала художника и создавала максимально благоприятные условия для появления смелых и честных картин.

На ЦСДФ же упомянутый выше принцип «поживем — увидим» многие отстаивают и сегодня, отстаивают гласно: все хорошо в свое время, редакторы не готовы к роли лидеров, нельзя зачеркивать все старое, было много хорошего, и его надо брать на вооружение, в конце концов, мы выражали свое время со всеми его противоречиями, и ленты интересны просто как документы; что будут смотреть лет через пятьдесят: сегодняшние провúдения, которые, наверное, окажутся смешными, или бесстрастные свидетельства очевидцев? Не забывайте об этой стороне документального кино. Здесь особый фокус: то, что не интересно сегодня, окажется уникальным завтра.

А люди, которые на студии жизнь прожили? Их куда, если на сценарии брать варягов со стороны? Будто бы они сделают лучше. Так говорили мне те, кто и после реорганизации сохранил ведущие посты, а следовательно, будет определять и определяет стратегию. Но, боже ты мой, чтобы вытащить эту суть их высказываний, сколько потребовалось выслушать громких слов о перестройке, об искусстве. Причем дважды — сначала при беседах, а потом с магнитофонной ленты. Но если первый раз скрытый смысл звонких фраз камуфлировался мимикой и личным обаянием собеседника, то, когда прослушивал записи, просто изумлялся умению так долго говорить и ничего не сказать. Впрочем, это ведь нажитое, годами накопленное в устном творчестве. Это тоже метод, с которым нельзя не считаться тем, кто все-таки будет как связист под обстрелом тянуть провод от действительности к экрану.

Но суть высказываний — это еще не позиция. А позиция осторожных — это, извините за прямоту, борьба за сохранение доходной схемы, когда хорошо всем, кроме зрителя, что можно перетерпеть — ведь если встречаются с ним, то один-единственный раз, когда шефы затащат в клуб на премьеру.

Конечно, без тапочек и халата, без чая или чего покрепче все это смотреть как-то непривычно, но все равно приятно. Очень, знаете ли, льстит зрителю, когда он на равных с авторами фильм создает, угадывает, что там дальше будет и очень редко ошибается. Если выступает с трибуны какой-нибудь американец и в каждом пле-

че его пиджака по килограмму ваты, то все ясно: идет 1947 год и он требует увеличения ассигнований на борьбу с красными, потом покажут Даллеса и другие фотографии директоров ЦРУ и само здание издалека (наплыв на подъезд и вывеску у входа призывает к бдительности), еще будут уникальные кадры, где на приеме люди едят и пьют, и мы одни с вами знаем, что все они шпионы. Такой неожиданный доступ к секретной информации вызывает в нас чувство глубокой благодарности к авторам. Сказано шпион — значит шпион. Не веришь — тогда смотри, что дальше будет. Сейчас вот Пауэрса покажут, которого сбили; они думали — не собьем, а мы сбили... А теперь смотри: машина поехала из американского посольства — значит, к тайнику в подъезде, за батареями. С виду обычный кусок угля, а внутри микропленка. Ну, что я говорил! А сейчас наш ихнего консула вызовет и скажет так небрежно: «Возьмите вашего шпиона».

Любую самую правильную мысль или идею легче всего дискредитировать бездоказательной, плоской риторикой, да еще превратив ее в штамп. За его рамки кинодокументалистика на международные темы, во всяком случае, на ЦСДФ, на мой взгляд, пока за редкими исключениями не выбралась. А ведь в Лиховом переулке на эту тематику имеют, можно сказать, патент, только этой студии ее доверяют.

Понимаю, сколь горькими (а кому-то и несправедливыми, односторонними) покажутся и такой обобщенный образ фильма на международную тему, и разговор о доходной схеме. Конечно, я помню, что именно в эти годы на этой студии родилась эпопея «Великая Отечественная», художественный опыт которой, непредвзятый и объективный, еще предстоит осмыслить. Да, была политическая публицистика, были картины на внутреннюю тему, где ощущались принципиальность и страсть художника, но не они определяли лицо студии. А мы взялись рассмотреть общую картину...

Любой способ, любую организацию, какие формы она бы ни принимала, победит тот нравственный опыт, который накапливался долгое время, если положиться только на форму саму по себе и каждодневным трудом не стремиться этот опыт перебороть. Мне кажется, что на студии это понимают и противники, и сторонники перестройки.

Сейчас канат натянут, и никто не может перетащить его на свою сторону, не говоря уже о том, что одни убеждены — воюем за искусство, другие — за то, чтобы в искусстве всем было хорошо. А истина где-то посередине, и поэтому хорошо было бы рубануть по натянутому канату... Дело, на мой взгляд, в том, что понимать под перестройкой. Организационные окопы, где проще отстаивать свою позицию, или поиск истины в фильмах.

Попробую пояснить свою мысль на примере некоторых картин студии. Передо мною монтажные листы. И, читая, например, дикторский текст и сухие строчки, заменяющие изображение «Онежской были», ясно понимаю банальную на первый взгляд истину: если нельзя фильм пересказать на бумаге, значит, это действительно кино, а если можно — то это все-таки литература или публицистика. Вот так, где же здесь выход?..

Ответ нужно искать в самом содержании. Пересказать нельзя, но суть поймать можно. Она в том, что северную деревню методично и последовательно губили долгие годы. Результат — последние обитатели этих мест в доме престарелых, одинокие старухи в деревнях, заросшие мелколесьем земли, слабые надежды на будущее. Правдиво? Да... Когда-то и я ездил по тем же местам. Слушал рассказы похожих старушек, видел земли, поросшие хищным лозняком, поражался средневековому обилию зверья и дичи, которых тем больше, чем меньше людей. Сильнее, чем разрушенные, печалили дома из гулких прочных бревен (еще триста лет простоят), но совер-

шенно пустые. И тоже написал обо всем увиденном. Похвалили, но не напечатали — за безысходность. Татьяне Скабард, режиссеру фильма, повезло больше — время другое. Хотя безысходности, как я теперь понимаю, было меньше, чем в фильме, поскольку ездил со мной по деревням молодой председатель колхоза, а ему было не до поэзии разрушения, тем более не понял бы он, наверное, ни красок, ни злой иронии авторов, пустивших над российской грязью нежную итальянскую мелодию популярной песни. Он работал и со старушками, что еще кое-как добирались до ферм, и со строителями дорог — тащили первые пять километров, и с шабашниками, которые рубили новый коровник. Его тоже угнетала экономическая бестолковость (живем в лесу, а бревна везем издалека), но в его жесткой усмешке не было отчаяния — пробьемся!

Такого человека в фильме нет, он не влезал ни в поэзию красок, ни в пластику кадров. Он смотрелся бы как нечто инородное или даже конъюнктурное, ему бы не поверили, поскольку он скомпрометирован экранными коллегами из олеографических поделок недавних времен. Да, больше сотни лет плачем по вырубленному вишневому саду, а замечать здоровые силы, которые делают свое дело, и видеть в них будущее вроде бы считается дурным тоном. Грешно, однако, и уповать только на их моральное здоровье, тем более что и у него есть пределы. Но не видеть их нельзя.

Итак, осмелюсь предположить, что выбор был, но вариант с позитивной программой предполагал анализ. И мы опять, хотим того или нет, вернемся к нему. О чем бы ни шла речь. Искусство — это ведь не просто краски и формы, а выраженная с их помощью правда. А поскольку правда это не «да» или «нет», а всегда результат исследования, то без анализа не обойтись. Каким путем придут к нему в документальном кино? Организационной перестройкой, поисками новых авторов или просто уже-сточив требования — альтернативы не предвидится. Не придут — пиши пропало. И это не умозрительное заключение автора, а вывод из многих разговоров на студии. Если не путать, конечно, анализ с назиданием. Для меня, например, «Соло трубы» — это размышление о времени. А не излюбленный многими звук оборванной струны.

Исключает ли анализ форму, вот в чем вопрос — говорили на студии. Вопрос, как мне кажется, риторический. Да, конечно же, исключает — вот какой ответ предполагался. Но разве сам по себе поиск не может быть увлекательной, даже изысканной формой? К серии так называемых крепких фильмов можно отнести ленту о Сафонове, человеке в прошлом возглавлявшем в Кургане горплодоовощторг и наладившем бесперебойную торговлю овощами. Да, фильм, что называется, серьезный, добротный. В нем есть все: наболевшая проблема, интересный человек, есть характеры, есть новаторы и консерваторы. Но в этой его традиционности — тот же потолок малометражной квартиры шестидесятых — начала семидесятых. Выходит, сама тема дает низкий потолок изобразительному ряду? А это как тему раскрыть. Можно так, как сделали авторы фильма, а заодно и многих статей о том же Сафонове, то есть обрисовать новаторов и глухие неопределенные силы, им противостоящие, а можно влезть в механизм торможения и разобрать его на части. Сафонов ясен, но не ясны мелькнувшие люди с портфелями, которые новому хода не дают. А они интересны не только как носители некоторых признаков эпохи застоя, любопытна их психология, их быт, их кабинетное существование. И телевизор по вечерам, и отметки в дневнике сына, и письмо матери, и все, чем они живут, на чем стоит их непобедимость... Перенести ушко иглы с одного кончика на другой — вот в чем изобретение швейной машины, а не в том, что иглу движет механизм.

Взгляд — свежий, бескомпромис-

сный — где он? Пока что мир смотрится через очки. На одних стеклах условно наклеены все дамокловы мечи, что висели над головой долгие годы, на других — силуэты фестивальных залов, заполненных высокими ценителями чистого искусства, на третьих, извините, — бумажки с водяными знаками.

Через них просвечивает фильм «Город» о председателях горисполкомов в разных районах страны. Непосвященным зрителям, которые раздражены направленным против них сервисом и прочими муниципальными бестолковостями, битый час стараются доказать, что мэры наших городов хорошие люди и многое делают для их блага. Видно, авторы фильма и сами в это не верили, а когда увидели, что их герои все-таки что-то делают, то чрезвычайно умилились.

Да кто же в этом сомневался? Конечно, делают, иной раз бьются как рыба об лед. Другой вопрос — многое ли они могут сделать со своим жидким счетом в банке и убогими службами. Городами у нас очень часто управляют ведомства, у которых мэры выпрашивают подачки. Тут сложнейшие коллизии, драмы, если хотите. Вот, пожалуйста — заводы переходят на хозрасчет, на самоокупаемость. Они должны каждую копейку считать, а их местные власти по старой традиции заставляют убирать улицы, работать на овощных базах и на сенокосе да еще деньги и фонды находить для строительства коровников или производства капустоуборочных комбайнов. И все по-своему правы. Подобных, не менее острых проблем — десятки. Какой богатый материал для анализа, а нас потчуют общепитовским розоватым киселем.

Если бы фильм «Выбор пути», первый из цикла об энергетике, создаваемого по заказу ЦТ, был учебным, то можно бы наградить его самыми восторженными эпитетами — за историческую полноту охвата, за то, что обозначены основные проблемы энергетики, за ровный спокойный повествовательный тон, за доступность восприятия, ну и хотя бы за то, что мысль не теряется за выразительностью кадров. Но предназначен-то фильм для взрослых людей, а им любопытно, почему точку на определенном этапе развития энергетики поставил Чернобыль. Почему вдруг из эпоса выпала бесконтрольность атома? Раз речь идет о выборе пути, значит, существовала альтернатива, были драмы, уроки, столкновения мыслей. Где они в фильме? Их нет, есть только глухие намеки. Нынешнее среднее поколение в молодости просыпалось и засыпало под песни об Ангаре и других покоренных сибирских реках. Стихи, поэмы, романы, фильмы — грандиозная реклама, а сейчас выясняется, что в Сибири не хватает электричества и энергию КАТЭКа и Экибастуза надо направлять туда, а не в европейскую часть страны, как раньше собирались. А в европейской части срочным порядком сооружается кольцо атомных станций. Что это? Колоссальный просчет, о котором умалчивают, битва научных школ, от которой у нас чубы трещат? И был ли выбор, существовала ли альтернатива атомной энергетике? Вот что спросит сейчас любой мало-мальски знакомый с проблемой человек. Да и само название фильма обязывает. Но... Никаких «но». А ведь перед создателями фильма, судя по их осведомленности, был выбор. Уж, наверное, сонм консультантов из ведомств, которые несут на своих плечах и бремя забот, и бремя ответственности за нашу энергетику, ввели их в курс дела. Но интересы ведомства и задачи фильма — вещи разные. А получилось — одинаковые.

Правда, второй фильм и сценарные проработки следующих этого цикла дают основания надеяться, что общий итог работы будет соответствовать критериям сегодняшнего, а не ушедшего времени.

Я потому так много места уделяю фильмам, что спешу восполнить пробел в разговорах с работниками студии и в прениях нескольких собраний ЦСДФ, где я был. Говорили о чем угод-

но, но не о самих фильмах — это святое, это не трогать. Но ведь цель-то — фильмы, которые должны формировать общественное мнение. А получалось, будто бы основная забота студийцев — в победе на выборах такого-то директора, в установлении такой-то внутренней структуры, в зарплате, в подборе кадров. А если фильмы упоминались, то в том контексте, что люди, мол, работали, не жалея себя.

Да, фильмы упоминались (мы собираемся снять то-то и то-то), но творческие перспективы не были главными, они не обсуждались, по их поводу не было споров. Весь пыл ораторов, все их дипломатические ходы были обращены или к личности кандидатов, или к обстановке на студии. Была борьба фракций, но не идей. Однако ведь и в группы люди объединялись по каким-то интересам. Каким?

Допустим такой вариант: кто-то из многолетних лидеров или его сторонник перечислил бы все наиболее значительные фильмы, созданные тем или иным кандидатом и удостоенные высоких премий. Какова была бы реакция? Дежурные аплодисменты, как несколько лет назад, или насмешливый рокот зала? Коль скоро появилась возможность судить по «гамбургскому счету» и говорить с трибуны то, что прежде говорили в коридорах «между своими», фильмы и награды никто не рискнул упомянуть. И невольно задумаешься: «а был ли мальчик» на выборах? Среди кандидатов-«творцов». Ситуации с выбором руководителей во ВГИКе и на студии имени Горького поставили этот вопрос с особенной остротой. И вот ведь какая интересная история получилась на ЦСДФ: пока лидеры боролись, появились «перестроечные» фильмы, сделанные людьми, далекими от организационных битв: «Соло трубы», «Хранители», «Онежская быль» (при вышеназванных оговорках это замечательная картина), в этот ряд включаю и картину «Медвежье... Что дальше?», «Этот неудобный Тарубара».

О достаточно скромной ленте «Этот неудобный Тарубара» хочется сказать особо, ибо ее содержание имеет прямое отношение к тому, что происходит на ЦСДФ. Ясноглазый герой, который на экранах всегда побеждал обстоятельства, вдруг заменен откровенным неудачником. И точка в конце — очередное поражение. Если понимать под этим словом неудачу внешнюю: человек хотел сразу в одно мгновение соединить слово и дело, а оказалось, что одно к другому надо тащить, строя мосты через пропасти казенных фраз, взрывая гранитные стены равнодушия, форсируя бумажные реки. Не вышло с налету. И не должно было выйти. Только вот поражение это или победа? Ведь если есть такие, как Тарубара, если верят в них люди, а он в них — значит есть будущее. Только за него надо бороться каждый день.

Все это прямо трансформируется и на дела студийные. Нет и не может быть формулы или способа, отмычки ко всем проблемам перестройки, но есть здоровые силы, которым надо помогать, есть вера, и ее надо поддерживать.

Разборы и размышления

*Владимир Огнев*

# Двадцать лет назад...

Я сижу в темном зале, и это хорошо. Никто не видит моего волнения. Оно началось уже с первой вспышки света на экране — марка Экспериментальной творческой киностудии, с которой так много было связано надежд. Которой отданы несколько лет жизни. Мы, грустно думалось мне, так щедры в своей нерасчетливой трате сил на дела заведомо нереальные, как будто у кого-то действительно в запасе вечность. А ее нет, вечности, ни у кого, даже у гениев, не говоря о простых смертных. Но и то сказать, что было бы, если бы мы жили одним трезвым расчетом на возможное, заранее отказываясь от невозможного?..

Вне общего замысла киноальманах «Начало неведомого века», быть может, не очень понятен. Дело в том, что задумывался он к пятидесятилетию Советского государства как художественное целое, в котором должно было быть четыре новеллы, связанные и между собой и с документальным материалом тех лет, когда революция наша рождалась в крови и муках, когда молодая республика Советов жила радостью больших ожиданий и надежд на скорые перемены во всем мире.

Замысел был мой. Я предложил и сценарный план, назвал некоторые произведения писателей того времени, свидетелей «неведомого века». Я хотел, чтобы Ю. Олеша, А. Платонов, И. Бабель и К. Паустовский — такие авторы намечались к экранизации — свидетельствовали о том, что они сами пережили, как понимали Революцию и выразили ее в произведениях именно тех далеких лет. Главное, чего хотелось достичь,— трезвого отношения к реальным процессам эпохи, суровой правды, честного разговора со зрителем. Революция должна была встать с экрана во весь свой гигантский рост как явление романтическое, трагическое, но и — бытовое, уже в зародыше — противоречивое, ибо это было поистине «начало неведомого века».

По ряду причин — частично я касался их в статье «Не только воспоминания» («Искусство кино», 1987, № 5) — замысел пришлось ограничить сначала тремя новеллами, а затем двумя. Не знаю, сохранился ли материал документальный. «Прокладки» эти между новеллами были выразительны. Так, перед платоновской новеллой шли кадры голода в

---

«Начало неведомого века». Киноальманах «Ангел» (по мотивам новеллы *Ю. Олеши)*
Сценарий *Б. Ермолаева, И. Суслова, М. Суслова.* Постановка *А. Смирнова.* Оператор *П. Лебешев.* Художник *В. Коровин.* Композитор *А. Шнитке.* Звукооператор *Р. Берз.*

«Родина электричества» (по мотивам рассказа *А. Платонова)*
Сценарий и постановка *Л. Шепитько.* Оператор *Д. Коржихин.* Художники *В. Коновалов, В. Кострин.* Композитор *Р. Леденев.* Звукооператор *Е. Кашкевич.*
Постановка осуществлена на базе киностудии «Ленфильм» и Киевской студии имени А. П. Довженко в 1967 году. Фильм восстановлен на киностудии «Мосфильм» в 1987 году. Над восстановлением работали режиссер *К. Осин,* оператор *А. Зенян,* звукооператор *Л. Воскальчук.*

Поволжье, шли тексты из выступлений М. И. Калинина о всенародном этом бедствии. После чего переход от «Ангела» к «Родине электричества» не казался неожиданным или случайным. Трубач — молоденький парнишка в буденовке из кадров хроники — появлялся в конце каждого документального эпизода. И первый такт знаменитой песни Б. Окуджавы о «комиссарах в пыльных шлемах» начинался и внезапно обрывался по замыслу моему до того, как в финале сборника, после новеллы Л. Шепитько, песня в исполнении самого Б. Окуджавы звучала уже целиком на фоне зала в Политехническом музее — как исполнение наших надежд, как торжество выстраданное, как воплощение кровной связи «тех» и «этих» лет (и двадцать лет назад мы, авторы, ощущали свою родословную, вели ее от революции и XX съезда партии). Б. Окуджава согласился на перезапись, а М. Хуциев, откликнувшись на мою просьбу, предоставил кадры поэтического вечера в Политехническом из срезок многострадальной ленты своей «Мне двадцать лет».

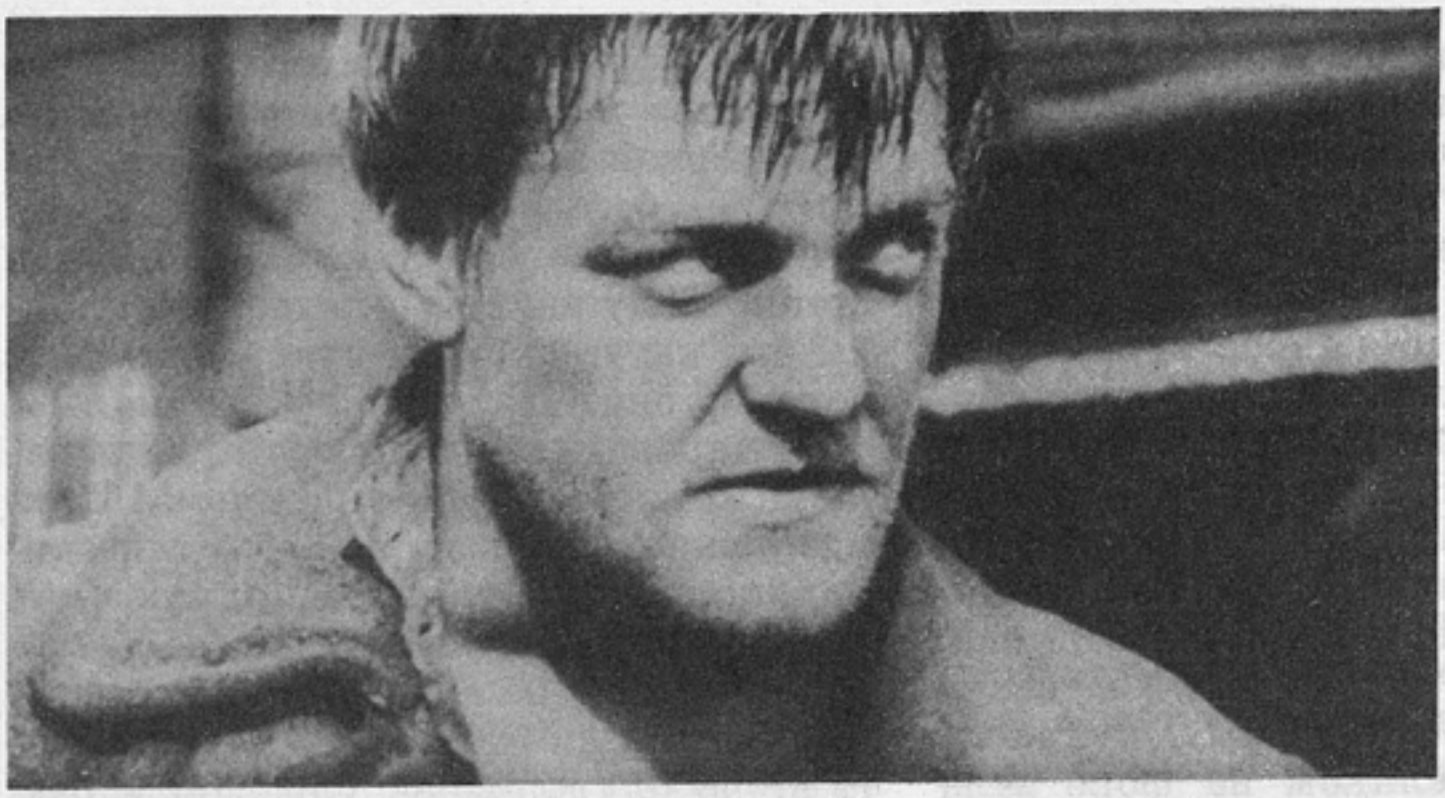
Конечно, когда в сборнике осталось две новеллы, хроникальная прокладка становилась чересчур громоздкой, и, восстанавливая «Начало неведомого века» сегодня, от нее отказались, и правильно.

Должен заметить, что и две новеллы смотрятся, по-моему, органично, воспринимаются как романтическое и трагическое свидетельство начала нового мира.

Как делались эти ленты? Сценарии писали режиссеры вместе с такими же молодыми, как они тогда, сценаристами.

Л. Шепитько поразила уже на просмотре материала. Было это 17 октября 1967 года. Снятые широкоугольным объективом фигуры крестного хода казались призраками на фоне мглистого неба. Ветер выл. Музыка композитора Р. Леденева еще не была, впрочем, записана, но позднее ощущение при сдаче фильма наложилось у меня на просмотр материала, и я с трудом заставляю себя «не слышать» музыки в воспоминаниях о той, первой встрече с фильмом. ...Лариса — большеглазая, худая, измученная болезнью, донимавшей ее в степной глуши, где шли долгие съемки на натуре, была счастлива. Как боялась она, что «непрофессионалы», так очаровавшие ее на месте, на экране не впишутся в ткань фильма! Принимавшие материал не все были единодушны. Сдержанность одних, восторженность других, сомнение третьих, казалось, не смущали режиссера. Она все время просмотра сидела с загадочно блуждавшей улыбкой и рассеянно отвечала на вопросы. Мы вышли из зала вместе. «Приезжайте, а? — неожиданно сказала Лариса.— Вы увидите, какие они хорошие. Обязательно приезжайте. Я буду ждать». Назавтра она снова уезжала к себе «на натуру». Доснимать. Ее состояние я понял. Она жила своей жизнью, уже связанной навсегда с жизнью героев Платонова, которого любила беззаветной любовью. И люди, которые зажглись ее идеей, жили вместе с ней, *переживая страдания тех лет*, были ее близкими, соратниками, разделявшими и ее восторг, и ее боль — и ту, высокую боль, что жила в ней и вела ее волю к финалу фильма, и ту физическую боль, какую испытывала она, не знаю, запустив ли старую, или получив новую болезнь в вечной, фанатически напряженной работе, в условиях, как я знал, ужасных — полуголодная, не жалевшая себя долгими днями труднейших съемок.

Она нашла типажи поразительные. Эти крупные планы лиц из окон вымороченной деревни, что мудро и покорно смотрят вслед молодому герою: старуха, старик, женщина с едва различимой улыбкой Джоконды, в которой — зола еще теплящейся женской надежды... А старуха из крестного хода с ее добротой и всепрощением, и всепониманием — кажется, и есть сам страдающий народ. «...Мы и ветра боимся, и гололедицы, и ливня, и суши, и соседа, и прохожего человека... Разве мы молимся оттого, что



«Начало неведомого века», новелла «Ангел». Комиссар — Л. Кулагин

любим! Нам и любить-то нечем уж!..»

Первое появление юноши-рассказчика снято как явление молодого Спасителя в картине А. Иванова...

Но, как говорит герой, увлеченный идеей перестройки мира, природа боится только разума и работы. Он верит, что природа даст воду, а не бог. С прислоненной к песчаному бугру иконы смотрит дева Мария глазами богоматери, страдающей и так похожей на этих людей, обессиленных недородом и засухой, иссушившей души. Но и природу надо освятить. Разумом и волей человека. Доброта гуманна. Юноша рассказчик несет старушку на руках к ее подворью, а вторым планом продолжается шествие с хоругвями и иконами. Они расходятся, их пути.

Спор о финале решил судьбу новеллы «Родина электричества». Ее запретили потому, что в дожде, который дала природа, увидели намек — бог напоил землю, а не большевики, придумавшие хитроумный двигатель из трофейного мотоцикла. Ведь насос-то разорвался! Значит, революция потерпела фиаско?.. Это я поставил вопросительный знак. Те, от которых некогда зависели судьбы кинематографа, поставили точку. На фразе и фильме в целом.

Сегодня спокойно можно подумать и о том, чего здесь было больше: перестраховки или простого непонимания языка искусства. «Больше» было и того и другого.

Помню настороженность некоторых товарищей. Им казалось, что «странность» формы — «на грани пародии». Опасались впечатления насмешки над человеком. Один Степан Жаренов чего стоил с его виршами! А толпа в начале фильма? Люди сбегаются к светящемуся окну, неразличимой массой смотрятся они на черном фоне ночи.

А в финале? Всюду, говорили оппоненты, недифференцированная толпа, наивная вера в того, кто ими командует. Три энтузиаста и безликая толпа.

Камера рассуждает иначе. Она видит не только глаза энтузиастов. Она видит хотя и с верхней точки, но не снисходительно людей, одержимых идеей собственного спасения. Организация кадра предельно проста. Но проста была и действительность. Проста в относительном, конечно, смысле; заменялись энтузиазмом раздумья, а поверх судеб отдельных личностей виделась общая судьба народа, да что народа — мира!

В этом приеме «роения», повторяющемся несколько раз, есть ощущение слитности масс, единства веры и надежды. Роевая жизнь духа — так можно назвать прием съемки, приме-

няемый Л. Шепитько. Некоторая условность игры, поведения персонажей перед камерой, наивность в самом детском смысле, трогательная и чистая, во взгляде на мир подкупают и заставляют проникнуться мироощущением людей той поры — с сочувствием и некоторым, я бы сказал, смущением за свою нынешнюю трезвость взгляда на окружающее.

Л. Шепитько удивительно проницательна, когда дело касается самобытного мира писателя. Так будет потом в ее трактовке «Сотникова». Стиль А. Платонова угадан в стилистике «Родины электричества». Соединение романтики и реальности здесь именно «платоновское». Бережно сохранена поразительная, неповторимая речь персонажей. В ней — космические самоощущения человека, заряженного токами революции. Когда плачет Степан Жаренов от «стечения обстоятельств» — такая пронзительная боль за человека, взвалившего на себя ношу истории, передается нам через годы и годы!

Вообще мне кажется, что сегодня, когда, как пишут поднаторевшие демагоги, «критиковать прошлое легко», мы все должны сделать вывод однозначный. Критика прошлого, возвращение к норме жизни, не искаженной извратителями революционных идей, каждое переосмысление былых ошибок и нарушений обязано сопровождаться реальным анализом фактов насилия над правдой.

В данном случае логика запретителей шла таким путем. Раз в начале фильма люди просили дождя у бога, а в финале дождь пошел, то они и получили его, этот самый долгожданный дождь, из рук — кого? Бога. Тем более что насос не оправдал надежд. А значит — не оправдала надежд революция, не напоила ду́ши страждущие. Однако логика искусства, конечно же, не так прямолинейна. И Платонов, и Шепитько — действительно, каждый своим путем — приходят к иной мысли. Писатель говорит нам, что случившееся в деревне преобразило людей, они *поверили* в то, что могут изменить жизнь, переломить ее. Режиссерская трактовка не расходится с писательской. Но режиссер вносит и что-то свое, навеянное размышлениями, поводы для которых дало время, наступившее уже после смерти Платонова. Шепитько — художник честный и умный — привнесла в новеллу жесткий ракурс, который не просматривался так четко в первоисточнике. Люди, не замечающие дождя, который они так ждали раньше,— уже не те, что покорно ждали милостей от бога, от природы. Не то важно — от кого, а что надеялись не на самих себя. И первое поражение в какой-то степени важнее для них, чем исход былой надежды. Ну, казалось бы, не все ли равно: насос накачал воду в канавы, а те напоили землю, или вековечный путь дождя дал жизнь мертвому полю. Ан нет, не все равно. Они — люди, у них душа, говорит режиссер, и душа эта уязвлена поражением. Не хлебом единым! Они задумались и потому, что представили, каким трудным будет путь их к звездам. Каким долгим. И каким далеким. В этой правде — больше правды, чем в любом оптимистическом лозунге, именно потому, что оптимистичен *в конечном счете* такой финал, такая пронзительно осветившая новеллу мысль. И ложным, фальшивым был бы финал оптимистический в пределах заданной фабулы. Не знаю, понятно ли я выражаю свою мысль, но убежден: диалектика искусства внушает нам то, что желает внушить художник помимо линейной логики рассуждающего ума. Это — именно такой случай. Люди ставят цель, например, дать воду земле. Они не достигают цели. Сейчас, в этот раз. Есть ли тут конец истории? Да и нет. Да — в том смысле что на этот раз попытка не удалась. Нет — в том смысле, что человек будет искать дальше новые пути. Еще пример. Тот же А. Платонов в одной из статей своих вспоминал рассказ Василия Стефаника «Каменный крест». Там один из героев, крестьянин, задался мечтой сделать бесплод-

«Начало неведомого века», новелла «Ангел»

ный бугор хлебным полем, он всю жизнь таскал на него навоз на четвереньках — бугор рожал хлеб, но крестьянин согнулся в поясе, его прозвали Переломленным. Бугор сломал человека. Здесь обратный смысл тому, что дает «Родина электричества»,— люди не вырастили хлебного поля, но выросли их души.

Л. Шепитько ведет эту тему от исповеди старухи о робости душ, привычке к терпению и страхе перед жизнью через безумство революционного романтизма, зажигающего лампочки на пятиконечной звезде среди белого дня «для агитации» в безлюдной, вымирающей деревне; через прекрасный идеализм Степки Жаренова, в бредовом энтузиазме своем говорящего только в рифму, но истинно готового к самопожертвованию во имя приближения счастья для всех; через упрямый и немногословный подвиг студента техникума, местного Кулибина; через народную готовность строить всем миром невиданный насос, когда все жертвуют на общее дело старый хлам — это на наш взгляд, а на их — самое дорогое, припрятанное имущество, быть может, связанное с памятью долгого рода...

Фраза Платонова «без меня народ неполный» стала общим местом от частого цитирования. Но как не вспомнить о ней здесь. Шепитько понимает народ как содружество личностей — теплое, интимное, доброе. Она, как и Платонов, любит человека и верит в его неповторимость. Видит, как светятся сердца через грубые порой оболочки тел. Это почти физически ощущаешь, глядя на экран. Ночью не спят у разбитого насоса студент, механик, Жаренов. Приходят к отцу малые детишки Жаренова. Он укладывает их тут же, под луной, на себе и поет немудреную песенку про галоши, где есть такие слова: «...берегу их к лету. А по совести сказать, у меня их нету». В горькой шутке столько тепла и лукавого осознания положения дел крестьянских, сколько с лихвой хватило бы нам, если бы мы все взяли хоть частицу практического ума и правдолюбия народного в иных делах наших...

На съемки «Родины электричества» я так и не попал. А под Нарвой, где снимал А. Смирнов, был. Был свидетелем «крушения», которое организовали специалисты-железнодорожники на одной из веток, отменив движение поездов по ней. Заставили понервничать, когда при толчке (вот уж где не хотелось дублей!) посыпались с крыши вагона добровольцы цыгане с детьми. Долго репетировали «панику». Оператор П. Лебешев

косился на хмурое небо с ненавистью. Скоро надо было восстанавливать полотно, а света не было. Первый отснятый материал смотрели в кинотеатре Нарвы за полночь. Почему-то все были подавлены: чувствовали, что в таком ключе материал заведомо непроходим, но молодой режиссер не хотел сдаваться. И я не хотел — не для того начинал...

Новелла «Ангел» трагична. В 1920 году паровозик тащит платформу, на которой, как в Ноевом ковчеге, свела революция «семь пар чистых»... А впрочем, кто их сосчитает? И кто отделит чистых от нечистых? Они — Россия в масштабе, уменьшенном для анализа трезвого и жестокого. И эта киноновелла тоже начинается с изображения лиц — укрупненных и молчаливых. Интеллигент. Комиссар. Бывший крестьянин, ныне вышибала, с коровой, тупой и нахрапистый собственник (прекрасен в этой роли Н. Губенко). Крестьянка, на сносях после изнасилования, добрая и многотерпеливая. «Студент», он же дезертир из анархистов или эсеров (Г. Бурков). Машинист, которому надоели все — правые, левые, красные, зеленые и белые: «Много вас хозяев на нашу голову...» Он хочет хотя бы выспаться, раз за пять суток. Его дочь-подросток, которая будет истоптана и поругана бандитами, а пока шагает по рельсу — риск, восторг юности! — с цветком в руке... Все укрупнено в этой новелле. Часы, огромные стрелки которых остановились на многозначительной цифре: десять минут первого, то есть самое начало — «начало неведомого века»... Дойка коровы, когда собственник пьет до опьянения, обливаясь молоком, а потом, расщедрившись (все равно пропадает молоко), дает пить и другим, создавая иллюзию мира классового и общечеловеческого. Увы, до него далекий, кровавый путь!.. Когда угроза нападения банды Ангела становится реальной, группа распадется на социальные индивиды, и каждый предъявляет свой счет Комиссару как непосредственному представителю революции в их рядах. Остальные отрекаются, предъявляют права на свою личную независимость от нее. Крестьянке кажется, что личное ее горе — от революции, собственнику — тем более, эсер «Студент» кричит, что комиссары «украли революцию» у народа. Молчит лишь Интеллигент, но и он пока не защитник.

Надо видеть лицо артиста Л. Кулагина (это была его первая роль в кино). Сколько гнева, смешанного с горем и состраданием одновременно, в этом взгляде. И только героическая смерть Комиссара на плахе совершает переворот в сознании оставшихся в живых. Лишь эсер «Студент» остается в банде. Интеллигент собирает разбросанные в траве бумаги Комиссара и бережно прижимает их к груди, как завещание. Они уходят через лес — потрясенный машинист, крестьянка, поддерживающий растерзанную девочку Интеллигент... И девочка, сразу ставшая не по-детски чуткой к общему их горю, пытается улыбнуться — ничего, ничего, говорит ее устами Будущее... Надо держаться, надо идти. И освобождается от поддерживающих ее рук. «Я сама...»

Мужественно, самоотреченно умирает Комиссар. Он не хочет закрывать глаза, когда его распинают на плахе, и Ангел, почти рыдая от бессильной ненависти, кричит подручному: «Закрой глаза ему!» Ангел — умирающий больной. Он согнут, кашляет. Перед убийством Комиссара он сбрасывает черную хламиду и оказывается весь в белом — Ангел смерти.

В «Родине электричества» все в белом ночью сбегаются на пожар. Это «переодевание» — непреднамеренная перекличка образов — в самом духе неустоявшейся эпохи, где человек вынужден порой резко менять «кожу» — определяться, примеривать разные одежды идей, столкнувшихся в непримиримой схватке. Пока не придет к одной из них, жизнеспасающей и справедливой.

Под лозунгом «Усильем дружным, напором смелым мы капиталу главу сотрем!» стоит задумавшийся Комис-

**«Начало неведомого века», новелла «Родина электричества». Жаренов — Е. Горюнов**

сар. Ему предстоит ужасная смерть: Ангел размозжит ему голову («сотрет»!) молотом. Под лозунгом «Даешь мировую революцию!» неожиданно плачет Жаренов, уронив голову на стол. Сорвался. Смущен. Тоже — незапланированные переклички. Родило их время. Понимание того, что от идеи до воплощенной реальности всегда далеко, ох как еще далеко...

И непросто было понимать революцию. Непросто делать. Интеллигент отвечает Комиссару на вопрос, почему тот без очков: «Потеряли?» — «За очки сейчас убить могут». Комиссар топит топку паровоза. Он лично двигает вперед Время, застывшее на часах. Единственный, кто соглашается помочь ему побросать дрова в топку, Интеллигент. Но на тендере он видит, как Комиссар ломает стул из барской мебели, и его реплика «прекрасный стул!» ироническим эхом отзывается в небрежном по интонации ответе Комиссара: «прекрасный стул». Так емко, символично решает А. Смирнов многосмысловую ситуацию того времени. И когда разгорается пламя в печи, именно тогда и происходит крушение поезда: он сходит с рельс.

А. Смирнов дает жесткую модель революции. Его типажи — социальные типы, характерность их и проявляется в испытаниях «чистого опыта» той или иной ситуации.

Бывший крестьянин хитроват, выжидает, но до поры до времени. Как жадно ломает он молодые березки, задыхаясь, торопясь спасти корову — свое «имущество», когда надвигается опасность! Как угодлив в плену у Ангела. Как нагл, когда Комиссар ему не опасен. Н. Губенко играет социальный тип, не просто человека с поезда.

Комиссар страдает, слушая поношения революции. Он жертвен, верен, понимает, что народ — не одно целое. Но сознательно идет на казнь, зная, что она отрезвит многих,— только так он и может опровергнуть наветы на революцию, на людей, преданных ей.

Покорность крестьянки — еще одна сторона жизни, еще одна грань эпохи, как и мягкость — до определенной черты — Интеллигента. Символика расстановки основных сил исторического действа — вот стилистический принцип «Ангела». И все в движении, неровном, опасном, прерванном — движении платформы, накоторой возвышаются огромные разобранные часы — метафора разломившегося времени. Как говорят пассажиры — большая ценность, «государственная» ценность.

Новелла «Ангел» показалась «неэстетичной». Насилие над девочкой,

хотя оно и не показано, уже вызывало протест пуристов. А казнь Комиссара на наковальне в старом амбаре переполнила чашу терпения начальства. Можно было подумать, что среди сидевших в зале на просмотре «Ангела» не было людей, кто видел и не такое глумление над человеком! «Непраздничный фильм»,— печально резюмировали принимавшие. Эти слова меня потрясли. «Революция была праздником?» — спросил я. Это было 29 октября 1967 года. А 14 ноября, после косметических поправок самого А. Смирнова, Г. Чухрай показал новеллу еще раз, еще не зная, что в киноглавке уже лежит бумага о том, что новелла «Ангел» является «браком» и потому расходы можно списать, поставив на вид главному редактору киносборника «Начало неведомого века» Владимиру Огневу, «не обеспечившего» и проч.

Когда была создана Конфликтная комиссия Союза кинематографистов, я написал Э. Климову письмо с просьбой вернуть зрителям новеллы Андрея Смирнова и Ларисы Шепитько.

Сегодня, ровно через двадцать лет, они выходят на экраны.

Слово теперь за сегодняшним зрителем. Если вчерашний был лишен права на свое мнение.

**Разборы и размышления**

## *В. Михалкович*

# Звучания и значения

Шестидесятые годы в плане киноязыка — эпоха переломная; и ныне еще действенны эстетические открытия той поры. Симптомами и свидетельствами перестройки киноязыка, тогда происходившей, явились страсти, кипевшие вокруг документалистской эстетики «фильмов без интриги» и «поэтического» кинематографа. Ныне в тогдашних исканиях и новациях, казавшихся разнородными, отчетливо просматривается общий знаменатель.

Попробую его представить, взяв литературу в качестве примера. Рабочий инструмент писателя — слово. Слово замещает собой вещи, людей, явления — благодаря такому замещению оно значимо. Писатель, однако, выбирает слова не только по их значению, но и по их звучанию. Русский язык сказочно богат. Пишущему он предлагает целую россыпь синонимов. Пишущий возьмет из россыпи то слово, которое гармонически свяжется с другими и будет соответствовать «тональности» чувства, которое автор намерен выразить. Кроме того, звучание слов писатель организует ритмически — его повествование то течет плавно, вольготно; то фразы напряженно и нервно сменяют друг друга, то переливаются капризным пиццикато. Ритмическая организация звучаний чрезвычайно действенна — она влияет и на читательское восприятие, и на значения слов, порой радикально меняя их смысл.

В шестидесятые годы наше кино отчетливо осознало экспрессию кинематографических «звучаний» и начало осваивать их столь интенсивно, как никогда не делало этого раньше. Фиксируемый материал «зазвучал» через посредство освещенности предметов, через посредство цвета (к концу десятилетия кино почти полностью становится цветовым), через посредство актерского жеста (в

«Начало неведомого века», новелла «Родина электричества». Жаренов — Е. Горюнов, юноша — С. Горбатюк

фильмах появляются чрезвычайно длинные эпизоды — не для того, чтобы передать смысл сюжетного эпизода, а для того, чтобы направить зрительское внимание на ритмику действий героя). Движение камеры тоже становится звучанием. Операторы стремятся придать ее перемещениям эмоциональную окрашенность. Вот свидетельство Сергея Урусевского: «Когда оператор бежит по тайге вместе с людьми, продирается с ними сквозь деревья, то он становится как бы одним из действующих лиц. Он переживает те же чувства, что и герои. Он не просто фиксирует состояние героев, он сам находится в этом состоянии»[1].

Экспрессия, смысловая насыщенность «звучаний» и есть общий знаменатель кинематографических новаций в шестидесятые годы. «Прямое кино» и кракауэровская «реабилитация физической реальности», столь желанные и ценимые тогда, выполняли, в сущности, роль источника неведомых прежде «звучаний», вытесняющих традиционно-киношные, которые стали ощущаться искусственными, условными. «Фильм без интриги» стал возможен потому, что эпизоды картин связывались авторами по «звучанию», а не по логике сюжетного действия. И к живописности кинематограф устремился, открыв более интенсивные, чем прежде, выразительные и содержательные функции изобразительной ткани фильма.

«Ангел» и «Родина электричества» — в полной мере дети своего времени. Они органически вписываются в новую киноэстетику, складывающуюся в шестидесятые годы. Обе эти ленты суть фильмы «звучаний». Новые формы киноязыка демонстрируют тут себя как бы в первозданно чистом виде. Несостоявшаяся прокатная судьба этих картин — свидетельство того, что новые формы киноязыка с трудом пробивали себе дорогу в «инстанциях», как повелось в последние десятилетия именовать власть предержащую.

Формы любого языка, в том числе кинематографического,— отнюдь не предмет чисто академических сил или эстетических рассуждений. Каждое общество и каждое время предлагает искусству определенный круг проблем и тем, ждущих глубокого, проникновенного разрешения. Вместе с тем общество санкционирует соответственные этим проблемам и темам формы языка. Покушение на принятые и санкционированные формы зачастую воспринимается как дискредитация

[1] «Искусство кино», 1980, № 3, с. 110.

самих проблем. Может быть (я не утверждаю, лишь предполагаю), новые формы киноязыка в картинах Смирнова и Шепитько ощущались как недостойные историко-революционной темы. Если предположение наше верно, если те, кто положил на полку эти фильмы, столь привержены были старым принципам киноповествования, то они показали себя формалистами не меньшими, чем самые утонченные эстеты.

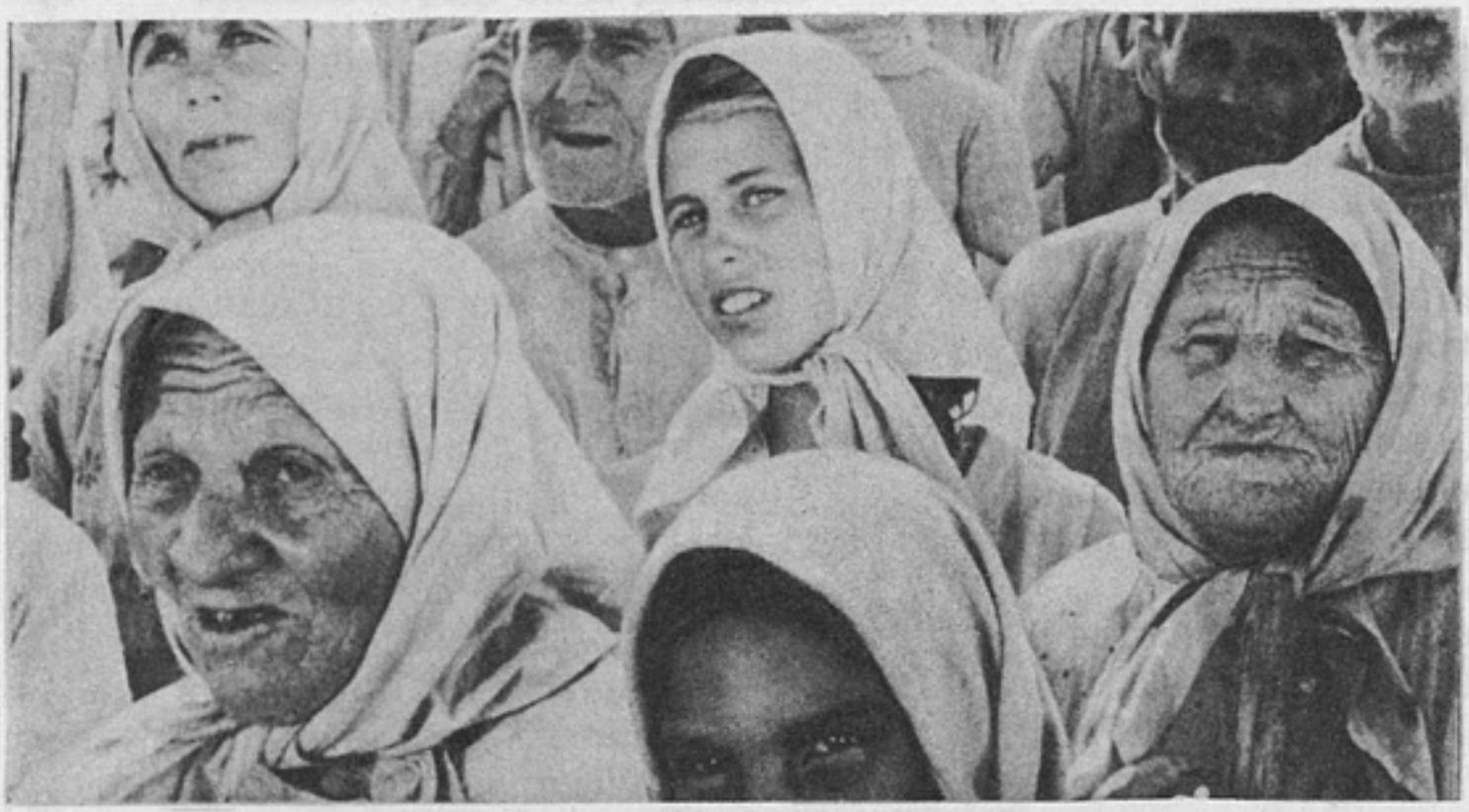
В произведениях искусства, не только кинематографического, принято у нас выше всего ценить образ-характер. На деле это означает, что герой и его характер оказываются главными объектами внимания, а все окружение героя имеет лишь вспомогательную функцию — подчеркивает в нем те или иные свойства души. И «Ангел», и «Родина электричества» являли собой разрыв с данной традицией: образы-характеры оказались тут отнюдь не в эпицентре авторского интереса, а окружение героев потеряло вспомогательные функции — авторы главным образом живописали мир, в котором герой пребывает. Такой переворот в художественной структуре картин мог, вероятно, оцениваться как посягательство на каноны историко-революционного жанра.

В основе драматургии «Ангела» лежит мотив путешествия — старый, как само искусство повествования. Путешествие в фильме совершается по земле, готовой в любую минуту стать враждебной, неприязненной. М. И. Ромм, ратовавший в шестидесятые годы за новую драматургию, настаивал, что не следует подогревать интерес зрителя к развитию фабулы — к тому, *что* произойдет в следующих эпизодах. Популярные в конце пятидесятых годов «Огненные версты» С. Самсонова, тоже основанные на мотиве путешествия, постоянно держали зрителя в напряжении. Герои «Огненных верст» должны были пробраться в город, чтобы предотвратить белогвардейский мятеж, который может вспыхнуть с минуты на минуту. Чтобы попасть в город, героям картины необходимо было пересечь территорию, кишащую бандами. Зрителя не оставляло умело подогреваемое беспокойство: пересекут ли? предотвратят ли?

У Смирнова один из персонажей — комиссар Парфенов (Л. Кулагин) везет через места, где свирепствует банда атамана Ангела, малозначительные бумаги — касающиеся, кажется, ремонта железнодорожной ветки. Цель его поездки выясняется для зрителя к концу фильма и осознается как несущественная — Парфенов и сам ее так оценивает. Интерес к тому, довезет ли комиссар бумаги, здесь, словно по совету Ромма, снят.

В «Ангеле» паровозик с несколькими вагонами медленно движется по неприязненной земле — не в пример стремительным тачанкам из «Огненных верст». Вскоре он и совсем останавливается — вывернут рельс. Дальше путешествие продолжается на железнодорожной платформе — своим ходом она катится по склону длинного и пологого холма. Камера подмечает черточки поведения людей на платформе, но это лишь черточки; многогранные и полновесные образы-характеры тут не выстраиваются. Скупость и краткость наблюдений заставляет думать не о том, что произойдет с персонажами, а гадать — кто и каковы они?

Режиссер не вглядывается в развитие действия, не подогревает зрительский интерес к возможным поворотам интриги. Он как бы вслушивается в само «звучание» событий, стремясь уловить их ритмику. Пока движется паровоз, ритм происходящего напряжен, но размерен — машинист снова и снова жалуется на усталость и недосыпание; на тендере Парфенов методично крушит молотом буржуйскую мебель — ее обломки заменяют дефицитные дрова и уголь. Когда паровоз сходит с рельс, действие становится возбужденно-нервным: машинист истерически ругается с теми, кто мешает ему соснуть, дает пощечину дочери, дерется с Парфеновым, собирающимся отцепить платформу. Ког-



**«Начало неведомого века», новелла «Родина электричества»**

да та начинает свой путь, тональность происходящего опять меняется. Корову, которую разбитной парень везет в родное село, нужно выдоить — животное мучается, вымя переполнено молоком. Корову доят в кожаный картуз Парфенова, и молоко пьют прямо из картуза — обливаясь и радостно светлея лицом. Питье молока ощущается чуть ли не кульминационным событием в фильме — оно есть как бы причащение людей к естественности, природности, заслоненной историческими катаклизмами.

Напившись молока, парень заводит не популярное тогда «Яблочко», но разудалую сельскую песню, а камера, оторвавшись от персонажей, устремляет свой взор на бескрайний разлив вод, воспринимающийся как символ извечного покоя.

Покой оказывается кратковременным: трагическая реальность неприязненной земли, будто спохватившись, будто смущаясь за предоставленную передышку, с удвоенной энергией вступает в свои права. Бандиты уводят путников, насилуют дочку машиниста, а Парфенову сам Ангел, изувер с повадками святоши, разбивает молотом голову — поднявший молот и серп от молота и погибает.

В сущности, режиссер экранизирует рассказ Олеши не для того, чтобы поведать о самом путешествии или о судьбах нескольких людей — трагичных, но частных. «Звучание» показанного выводит зрительскую мысль на иной, более масштабный уровень осмысления сюжета. Внезапные перепады тональностей заставляют ощутить учащенный пульс бытия, свойственный тому времени.

Так же и Шепитько не столько берет у Платонова фабульную канву рассказа, сколько стремится дать кинематографический эквивалент стилю писателя, то есть «звучанию» изображенных событий. У Платонова они разворачиваются не в каком-то выразительно охарактеризованном географическом пункте, но как бы в пространстве вообще. Действие новеллы приурочено ко времени засухи 1921 года, и солнце вечером заходит в «раскаленном, свирепом пространстве», а народ, моля о дожде, крестится «в пространство... напуганный бесконечностью мира». И в фильме местом действия оказывается плоская, пустая равнина, ощущаемая именно как платоновское «свирепое» пространство.

Часто в кадре, преимущественно на общих планах, фигуры людей деформированы — истончены и вытянуты вверх: оператор ставил, вероятно, специальные насадки на объектив. У Платонова древняя старуха,

с которой беседует так и не названный по имени рассказчик, говорит: «... у меня разум да кости — только всего и есть! А плоть давно моя вся в работу да в заботу спущена...» В фигурах, деформированных съемочной оптикой, словно реализовались слова старухи — плоть людей будто отнята жарой и нуждой; остались же только кости да разум.

В кинематографической «Родине электричества», как и в литературном первоисточнике «звучание» — не частная, личная эмоция того или иного персонажа, а всеобщее состояние коллективной души. Это «звучание» метафорически отождествлено авторами с электричеством, которое у них есть не физический феномен, а внутренняя, эмоциональная сила: «... надежда на будущий мир коммунизма, надежда, единственно делающая нас людьми...»

Чтобы осязаемей, выпуклей представить главного «героя» — надежду, движущую людьми, как электричество, Шепитько единственный раз отходит от первоисточника. В финале взрывается от перегрузки мотоциклетный мотор, чего не было у Платонова. Крестьяне стоят потрясенно вокруг искалеченной машины, не замечая спасительного дождя, тоже отсутствующего в рассказе. Они поверили, что сами, собственными силами, могут противостоять невзгодам, что способны властвовать над «нищим, бесплодным пространством», а потому не ждут милостей от природы.

И «Ангел», и «Родина электричества» (наряду с другими фильмами) доказывают, что перестройка киноязыка, совершенная в шестидесятые годы, имела четкую и определенную направленность. Новые формы языка позволяли характеризовать нечто более обширное и масштабное, чем индивидуальный герой, а именно — экранную реальность в ее целостности. Она превращалась в основной предмет изображения, оказывающийся не местом пребывания героя, но фактором активным, формирующим и самого героя. В результате кино — благодаря новым формам языка — получало возможность говорить о мире более глубоко и проникновенно.

Совсем недавно в прессе раздались голоса о неблагополучии в историко-революционном жанре, который исподволь преобразился в главный раздел и филиал приключенческого кинематографа. Авторы статей недоумевали: неужели годы исторических потрясений способны давать материал лишь для отечественной модификации вестерна? Думается, такое состояние жанра есть логическое следствие мер, жертвами которых стали картины Смирнова, Шепитько и других режиссеров. Ведь меры эти преградили доступ в жанр тем формам киноязыка, благодаря которым он смог бы начать новый виток своего развития.

Разборы и размышления

*Сергей Тримбач*

# Житие справедливой Степаниды

**«Знак беды».**
**Степанида — Н. Русланова.**
**Петрок — Г. Гарбук**

**...Зачем он снова и снова рассказывает нам о войне? Читали уже, видели, слышали миллион раз. Знаем наизусть...**

---

«Знак беды» (по одноименной повести *В. Быкова)*

Сценарий *Е. Григорьева, О. Никича.* Постановка *М. Пташука.* Оператор *Т. Логинова.* Художник *В. Дементьев.* Композитор *О. Янченко.* Звукооператор Г. Басько. *«Беларусьфильм»*, 1986.

**Так или примерно так отреагировал недавно один знакомый на вопрос о том, читал ли он последнюю повесть Василя Быкова. Нет, он не хочет читать, не будет. Надоело. Симонов когда-то сказал, что человек, переживший войну, живет после нее с ощущением, словно он перенес операцию на сердце. Хорошо сказано, только зачем все время возвращаться к этому, зачем рассказывать бесконечно другим?**

Товарищ, вы не одиноки, сегодня так думают многие. И, наверное, у них есть для этого некоторые основания. Действительно, парадность и пустословие и здесь дали себя знать. Спекуляция на военно-патриотической теме продолжалась не один год, и не один человек погрел на этом деле руки. В том числе и среди литераторов, кинематографистов. Только при чем же здесь Василь Быков? Да и разве только о войне он нам рассказывает? Все жестче и круче становится его проза, все требовательнее заглядывает нам в глаза ее автор. Чем ниже устанавливалась нами планка в сфере нравственной и социально-идеологической, тем более испепеляющим и пронзительным делалось быковское слово. Василь Быков был одним из тех, чье слово было делом в закладке фундамента нынешних перемен. Со страстностью прирожденного проповедника он убеждал нас в том, что любое отступничество, в какие бы одежды оно ни рядилось, есть грех, цена которому велика — сама жизнь. Если не твоя лично, то детей твоих, рода твоего и твоего народа.

Да, не только о войне рассказывает нам писатель, но и о нас сегодняшних — живших в семидесятые, живущих в восьмидесятые. Так или иначе все повести Быкова организуются вокруг авторского представления о должном — все рассматривается сквозь эту призму. К одежкам доверия нет. Решает жизнь, решает испытание, только после него можно ответить, кто есть кто.

Проповедческая проза Быкова трудно дается экрану. И тем не менее кинематограф раз за разом берется за нее. Без особого успеха — фабула выстраивается, а вот то, что бьется и дышит в ней, никак не улавливается. За исключением, пожалуй, знаменитого «Восхождения» Ларисы Шепитько, подсветившего быковский текст евангельским светом. Ход оказался точным...

Повесть «Знак беды» появилась в восемьдесят третьем. Увенчана Ленинской премией. В ее объемности, временно́й и пространственной (действие разворачивается не только в сорок первом, но и в двадцатые, тридцатые), чудилась непривычная для писателя эпичность рассказа. Видимо, поэтому режиссер фильма Михаил Пташук предполагал начать и закончить картину космическими кадрами. Вот каким мыслился ему, уже на стадии режиссерского сценария, финал: «Мелодия уносится ввысь... И взгляд наш, отрываясь от пламени, охватившего весь хутор, уходит в беспредельную синь неба... И наплывом появляется, отдаляясь от нас, космический пейзаж нашей голубой планеты, сквозь дымку которого проступает пламя горящего хутора... Как символ... Как знак... Еще раз напоминая всем нам о той беде, которая произошла на этой планете...»

Не знаю, быть может, такие кадры и были сняты. В картину они не вошли. Режиссер, видимо, почувствовал, что не быковский это ход — вытягивать сюжет на космический уровень. Хотя и то правда, что финалы повестей Быкова, как правило, имеют в себе громадную потенциальную энергию, способную вывести читателя на высоты больших обобщений. Вроде бы все пространство замкнуто кругозором, ви́дением героя — к концу повествования мир как бы сжимается до этой, очень субъективной точки. И вместе с тем... И вместе с тем не энергия ли сжатия становится пружиной, что выбрасывает нас далеко за пределы того мира, в котором существует герой? Но не космические дали тут просвечивают. В повествовании накапливается взрыв, созидательный по своей сути — созидает он внутренний мир человека, новый лик его.

Так это происходит — самое свежее впечатление — и в последней повести Быкова «В тумане». Исходим мы из начального предположения о том, что обыкновеннейший крестьянин Сущеня — предатель и трус, а пройдя вместе с героем краткий, но глубинный путь познания и самопознания, обнаруживаем свободную и великую душу.

Как видите, я тоже использовал космическую метафористику с расширяющимися и сжимающимися вселенными. Это не случайно — пульсация быковской прозы и впрямь подталкивает к подобным сопоставлениям. Напряженно и истово Быков ищет в человеке человека. Но никогда при этом не прибегает к внешней символике — ему она принципиально чужда. Хорошо, что авторы фильма поняли это и не стали «украшать» повествование космическими кадрами.

Начинается картина, как и сама повесть, довольно-таки неспешно. Белорусский хутор, в который вглядывается камера Татьяны Логиновой, ничем особенно не приметен — хутор он и есть хутор. Здесь будет происходить все основное действие фильма.

Хуторская жизнь имеет свои опознавательные знаки, свои меты. Она удалена от большой жизни на некоторое расстояние, сосредоточена, замкнута в себе. Это накладывает особый отпечаток на людей — прежде всего погруженных в мир собственных забот. Большой мир вызывает у них порой чувство настороженности и даже враждебности, они постоянно готовы к отпору. Хутор — гнездо, а гнездо нужно защищать — это сооружение хрупкое, открытое всем ветрам.

Степанида Богатько, хозяйка хутора, в исполнении Нины Руслановой тут же подтвердит эти наши ощущения: настороженный взгляд, готовность к отражению натиска со стороны... Тем более сейчас, когда над ее гнездом нависла совсем уж нешуточная опасность. Сорок первый год несется навстречу Степаниде, мирно пасущей свою корову. Подросток-немтырь, мыча что-то невнятное и тревожное, показывает в сторону большака. Немцы! Вот они копошатся у развороченной взрывом насыпи. Враг у самого твоего порога. Степанидин муж Петрок (Геннадий Гарбук) уже вынужден принимать в доме непрошеных гостей, полицаев Гужа и Колонденка. Эта тараканья публика мигом повылезла из своих нор. Петрок, мужик незлобивый и многотерпеливый, избирает привычную для него тактику непротивления. Сила соломку ломит, чего уж. Другую линию обозначает Степанида — она с полицаями ведет себя вполне независимо. Ее активный характер вряд ли справился бы с другой ролью.

Хуторяне готовятся к существованию в особых условиях оккупации. Прячут поросенка, перетряхивают одежду, фотографии... Степанида натыкается на грамоту за ударный труд. Петрок советует: в печь ее. Но здесь командует Степанида — пусть лежит, не краденое же, за старание дано. Петрок утешает себя и жену: коли к ним по-хорошему, то, может, и они... не съедят, может... Разве мы какие начальники или партийные, или еврейской веры? Чего к нам вязаться?

Но Степанида почти не слушает этих доводов, занятая хозяйскими заботами. Вот-вот погрузимся в быт, в психологию персонажей и мы... Но бытовое пространство здесь — не более чем исходный материал. Не быт, не психология персонажей играют решающую роль. Тогда что же? Не будем спешить с ответом. Проследуем дальше за течением фильма. Тем более что здесь зрителя ждет довольно неожиданный поворот — обращение в прошлое, в двадцатые годы.

Поворот неожидан даже для человека, читавшего повесть: в ней ведь несобственно прямая речь, обыкновенная для быковской прозы, где вполне достаточно чего-нибудь вроде «и тут он подумал», «и неожиданно вспомнилось...». В кино приемы наглядны: выход на крупный план, монтаж-сопоставление деталей прошлого и настоящего... Но сложность заключается в том, чтобы оправдать уход в воспоминания содержательно. Вот идет чисто объективное повествование, и вдруг... автор берет и приставляет часть иного времени и пространства. На нас нажимают, нас к чему-то понуждают. Одно из двух — или мы это принимаем и начинаем искать смысл проявлений авторской воли, или же отвергаем. Но даже первый

путь не лишен опасности потерь. Ощутив присутствие автора, мы, зрители, рискуем потерять героя как автономную жизнеспособную силу. В данном конкретном случае эта угроза почти катастрофична — ведь для Быкова самостоятельность героя очень существенна. Его авторская воля обнаруживает себя главным образом в создании предельной для самовыявления человека ситуации. (В «Знаке беды» и в последней его повести «В тумане» эти ситуации просто безвыходны — человек ставится на последнюю грань.)

Авторская установка писателя проявляется и в непременном сопоставлении героя, до последнего дыхания защищающего и оберегающего в себе свою внутреннюю свободу, с персонажем, легко или довольно легко подчиняющимся обстоятельствам, соображениям внешнего порядка. Главный герой Быкова — человек, выступающий как мера всех вещей и событий, он до конца опирается на свои собственные представления о мире, о долге перед людьми. Это и помогает ему выстоять, не убояться смерти. Писатель всегда выстраивает сложную панораму внутреннего мира героя, тщательно прорабатывая все мотивировки и коллизии.

С этой точки зрения бесхитростный кинематографический прием — монтажные скачки́ в прошлое — не может не восприниматься как волевое решение режиссера, как исполнение постановочного плана, а не свободное волеизъявление центрального персонажа. Перенося повесть Быкова на экран, нельзя было не подумать об этом.

Итак, начало двадцатых. Молодые Петрок и Степанида, вчерашние батраки, получили в свое владение землю. Но как обработать ее, если есть только две пары рук и больше ничего? Да и клочок земли — суглинок на косогоре. Голгофа, одним словом. Потому Петрок и ставит на ней деревянный большой крест, памятник своему мученическому крестьянскому труду.

Ясно, в общем, для чего этот эпизод: чтобы мы увидели, с чего все начиналось на хуторе. Иного обоснования нет, и выглядят эти кадры иллюстрацией, информационной вставкой, лишь приблизительно сопряженной с внутренним течением фильма, а главное — с внутренним миром Степаниды.

Существенно интереснее и глубже продуманы остальные ретроспективные эпизоды, но сам монтажный переход к ним воспринимается как элементарная механическая склейка кадров. Скажем, после того как немец-фельдфебель избил Степаниду, она уходит за дом и, прислонившись к срубу, «внезапно» вспоминает занятие ликбеза, магические, звучавшие, как заклинания, фразы: «Мы не рабы... ра-бы не мы... Мы стро-им ма-ши-ны... Мы стро-им кол-хо-зы...» Далее разворачивается драматическая история коллективизации. Наивно, не правда ли? И к тому же весьма прямолинейно.

У Быкова по мере развития сюжета нарастает, почти предельно укрупняется человеческая и гражданская сущность его героя. Я — читатель — чувствую себя рядом с героем: эффект его присутствия, его почти реального существования огромен — он заражает, укрепляет мою веру в неотвратимость, естественность совершаемого героем выбора. Ритмы сосуществования героя и читателя максимально совпадают. Поэтому и Степанида в повести Быкова — факт *моей* жизни, Степанида включена в *мои* раздумья о жизни.

Отношение автор — герой — зритель в фильме Пташука иное. Экранная Степанида — фигура из эпического (все-таки эпического!), дальнего прошлого, ее причастность к сегодняшним делам весьма и весьма относительна.

Русланова играет Степаниду с привычным для нее напором, как бы компенсируя то, что нивелировалось на иных, неактерских уровнях роли. Но просчеты в конечном итоге сказываются в финале, где Степанида вы-

«Знак беды».
Степанида — Н. Русланова

бирает мученическую смерть в пылающей факелом хате. В том-то и штука, что выбор этот воспринимается во многом как проявление авторской воли, но не воли персонажа. Создатели фильма на всем его протяжении убедили нас в том, что отношения автора и персонажей характеризуются значительной зависимостью последних. Ну, а уж финал тем более является апофеозом авторского пафоса, авторского мышления — герой лишь покорная фигура в руках искушенного игрока.

Все сказанное совсем не означает, что работу создателей картины я считаю совершенно неудачной. Нет же, перед нами добротный, профессионально сделанный фильм. Речь о том, что быковская повесть давала возможность создать произведение выдающихся достоинств. Такого не получилось, и это, естественно, вызывает чувство глубокого сожаления.

Сценаристы трактовали фабулу всей вещи как «путь Степаниды через испытания». Первое испытание — тот самый суглинистый косогор, поименованный Голгофой. Второе — коллективизация. Степанида среди ее сторонников, она, вдоволь нахлебавшись соленого пота на своей единоличной меже, понимает выгоды коллективного труда. Иное дело, как переход к нему осуществлялся. Тут необходимо было терпение, мудрость, но этих-то качеств, как известно, руководителям коллективизации частенько не хватало. Вот и в данном случае — уполномоченный Новик (В. Гостюхин) приезжает, чтобы подстегнуть ход событий. Методом наипростейшим — для острастки кого-нибудь раскулачив. Середняка Гужа, к примеру; тем более что именно он на последнем собрании уперся в своем нежелании вступать в колхоз. Сопротивление Степаниды неправому делу ни к чему не приводит, и она в конечном счете примиряется с обстоятельствами как с чем-то неизбежным.

Третье испытание приходится на волну раскулачивания, когда уже не единицы — десятки людей, нередко семьями, высылаются в места «не столь отдаленные». И здесь пытается воспротивиться Степанида, бросаясь в район в надежде на заступничество. Но маховик уже раскручен, зло порождает зло. На пути Степаниды встает с обрезом в руках Гуж-младший. Приходится вернуться домой, стать свидетелем события поистине страшного: застрелится Вася Гончарик, тот, что дрогнул, не устоял перед напором демагогии Новика и тем самым бросил на весы решающий голос в пользу несправедливости. Теперь он стал свидетелем, какая страшная цепь свилась из того небольшого, казалось бы, компромисса. И потому не выдержал.

Последнее испытание — годы репрессий. Арестован председатель колхоза Левон, совершенно безосновательно. Степанида собирает подписи под обращением к властям, едет в город, но тот же Новик, разорвав прошение, популярно объясняет ей суть понимания демократии.

Все названные испытания как бы предыстория испытания главного — фашистской оккупации. Степанида не теряет своего человеческого достоинства. Оно тем больше, чем безвыход-

ней, безысходней становится ситуация. Обращаясь в прошлое, она крепнет духом, набирается уверенности в том, что сопротивляться обстоятельствам нужно до последнего. В этом смысле ее воспоминания о тридцатых — скорее спор с самой собою, самообвинение: ее сопротивление оказалось бесполезным именно потому, что ей не хватило мужества и настойчивости стоять на своем до конца. Хотя и было это вроде совершенно бессмысленным.

А теперь, когда идет война, что может сделать она, слабая женщина, против вооруженных захватчиков? Как легко уговорить себя не встревать, обождать до лучших времен... Тем более что муж, Петрок, то и делает, сгибается — кажется, оно так верней. Ведь иначе разорят твое беззащитное гнездо, пустят по миру. Затаись, стерпи боль, обиду, надругательство — это не навсегда, это пройдет, времена меняются...

Только постой, кто же меняет-то их тогда, кто? Правители, власть имущие? А ты, ты что же, ничего уже не значишь в этой жизни? Ведь подними тогда Вася Гончарик руку против раскулачивания Гужа, может, оно как-то иначе бы повернулось? Да если б не только Вася, но и другие... Разве все, что было страшного в тридцатые, совершилось только по злой чиновничьей воле? Разве она, Степанида, Петрок, Гончарик, другие не поступались своей вольной волей, не приспосабливали ее к обстоятельствам?

Вот каково, по моему убеждению, направление мыслей Степаниды, а вместе с нею и автора, как бы продлевающего ее усилия осмыслить свою собственную жизнь. Вы заметили — в «Знаке беды» у главной героини нет привычного в произведениях Быкова антагониста. Петрок? Нет, на самой последней ступеньке он удерживается от падения, восстает. Другие? Да нет, они для этого слишком слабо подключены к миру Степаниды. Оппонент здесь сама же героиня, ее поступки в прошлом и слагают образ оппонирующего сознания, системы социального, гражданского мышления. Вот потому-то так важно было представить мир Степаниды не как объект изображения, раскрывающий авторскую трактовку, а как субъект повествования.

И все же, несмотря на очевидные, по-моему, потери, фильм заметен на нашей кинематографической карте. Актуальнейшая и очень злободневная сегодня мысль о том, что протест против неправды никогда не бывает бессмысленным, так или иначе осеняет зрителя. Часто ведь в жизни кажется, что из тактических соображений выгодней и разумней отступить, немного схитрить, чтобы потом уже, с выгодных рубежей... Так думает Рыбак в «Восхождении», так думает до поры до времени, Петрок в «Знаке беды»... Да что там, вовлекаясь — и вовлекая нас — в воспоминания о прошлом, Степанида обнаруживает склонность к такому решению и в себе. И в том трагизм этих размышлений, их самосжигающий пафос. Всплывает в памяти то, как собиралась она бежать в район за помощью, а благоразумный Петрок пытался остановить ее: о детях подумай! И не ясно — то ли тогда, то ли теперь нашелся ответ: так о детях же и думаю. О них, о завтрашнем дне. Когда думу эту перешибает расчет, тогда и приходит беда.

Так рождается решимость Степаниды к сопротивлению фашистам. Внешне совершенно бессмысленному. Но, передумав всю жизнь свою, она поняла: иначе нельзя, иначе загубишь все самое хорошее, самое разумное и основательное. И, сгорая в огне, она попросит прощения у всех: «Простите, мои деточки!.. Прости, Петра!.. Прости, Левон... Прости, Вася Гончарик... Прости, Яночка... Простите все, кому я не смогла помочь!..»

Интуиция точно подсказала режиссеру Михаилу Пташуку, что эти слова (их, кстати, не было в литературном сценарии, появились они уже в режиссерском) нужно вынести в финал, ибо в них — величие героини

повести и фильма. В них весь смысл происшедшего — Степанида вершит суд и над собой тоже, не кого-нибудь, а себя обвиняя в том, что жизнь повернулась так, а не иначе.

Удивительно злободневным выглядит сегодня этот содержательный пласт картины. Из своего далека обращается к нам Степанида. Обращаются писатель, авторы фильма: без вас, без каждого из вас, без вашего личного мужества, стойкости жизнь не изменится. Ничто не вершится на этом свете без вашего участия. В ту или иную сторону. Где-то и в чем-то спасовал сегодня, помни: через годы и десятилетия это может отозваться грозным эхом. Отзовется на детях, твоих, внуках, на всем народе твоем. Думай об этом, помни об этом всегда. Не забывай ни на одну минуту. И не страшись собственного суда. В нем тоже залог очищения и исправления жизни.

Вернемся, однако, с неба на землю. Передо мной заключение сценарной редакционной коллегии «Беларусьфильма» на литературный сценарий «Знак беды» от 10 сентября 1984 года: «Обратить особое внимание на ретроспективные эпизоды 20-х и 30-х годов, четче выявить их основную мажорную, созидательную тональность. Подчеркнуть всюду, где это представляется возможным, активность и энтузиазм Степаниды, ее веру в правильность свершившихся преобразований деревни» (подписались под этим документом главный редактор киностудии Н. Е. Пашкевич, редактор Р. Н. Романовская). А вот строки еще одного опуса: «Считаем необходимым в киноварианте обратить особое внимание на более углубленную разработку эпизодов 20-х и 30-х годов с целью выявления их созидательной тональности, с непременным подчеркиванием активности и энтузиазма Степаниды и Петрока, их глубокой веры в правильность социалистических преобразований в деревне...» (из «Заключения Госкино БССР», подписанного его главным редактором Ю. Н. Новиковым). Цитировавшиеся строки писаны в году 84-м, но на «Беларусьфильме» не захотели принять уже завершенную картину в году 86-м. И пусть дело кончилось благополучно (после того как группа сама, не дождавшись благословения, отвезла фильм в Москву), все же стоит задуматься о психологии перестраховщиков. Ведь они нашу веру в социализм ставят под сомнение, нам, сегодняшним зрителям, не доверяют. Видите ли, «созидательной тональности» недостает. Без нее мы с вами можем запросто не в ту мыслительную колею попасть. Нас нужно — ведь так получается!— все еще за социализм агитировать... Да не нужно. Мы знаем правду о самих себе, о своей судьбе. Социализм стал такой судьбой, хоть и не обошлось без тяжких испытаний. Мы помним о них, будем помнить всегда.

*Александр Аронов*

# Игра в игру

Дано: крупный центр подготовки фашистской агентуры для заброски в советский тыл. Требуется: группа профессиональных советских разведчиков, опыт которых послужит гарантией уничтожения этого центра.

Деловитый тон этого вступления вряд ли кого обманет. Сейчас, уже подумал проницательный зритель-читатель, рецензент начнет издеваться над приключенческим жанром.

Не начну. Я буду не только серьезен, но и, была не была, признаюсь: никакие фильмы, даже намного более тонкие и умные, не делали меня таким беззащитно-захваченным, как фильмы этого самого жанра. И не в возрасте тут дело. «Подвиг разведчика» и близкие ему по художественному приему кинорассказы «про группу»: «Великолепная семерка», позднее (так уж получилось) «Семь самураев»,— всегда властно заставляли меня забыть о каком бы то ни было анализе и делать то, что от зрителя и требуется,— смотреть. Не отрывая глаз.

Надеюсь, что с годами этой, в сущности, мальчишеской готовности к жанру я не утратил. По крайней мере, несовершенство всех виденных Гамлетов (а совершенных Гамлетов, как известно, не бывает) я прощал с куда большей легкостью, чем сытость и эстрадную развязность трех мушкетеров, все равно чьего производства: эта сытость и развязность чудилась мне всегда чем-то вроде предательства по отношению к нашему мальчишескому братству.

Так что жанр — мой. И нападать на него я не собираюсь, не в силах. Другое дело — его конкретное воплощение.

Ну, тогда, значит, речь пойдет о неуместности, несовместимости приключений с неотболевшей народной трагедией — продолжит свои догадки читатель. О японцах и мексиканцах, о войне за испанское наследство, — извольте, снимайте скачки, перестрелку, метанье лассо и ножей. Но у нас — у нас все еще слишком болит, чтобы вести разговор в лихаческом, так сказать, ключе.

Что ж, я могу понять такой взгляд, но сам думаю все-таки иначе. Ощущение кощунства, неуместного легкомыслия, развязного бодрячества возникает, мне кажется, не тогда, когда избран «не тот» жанр, а когда он не использован последовательно и точно, когда канон не наполнен новыми, живыми отношениями-коллизиями. Не от профессиональной работы испытываешь неловкость — от ремесленнической, при которой никакая активность движений в кадре не может скрыть внутренне равнодушный взгляд авторов. Еще, допустим, не циничный, но уже и не безоглядный по отношению к своим же условиям игры.

Для мальчишеской игры в войну вполне хватит пары стульев и сапожной щетки, но где, скажите, взять

---

«Акция»

Сценарий *А. Степанова*. Постановка *В. Шамшурина*. Оператор *А. Найденов*. Художник *Е. Серганов*. Композитор *В. Бабушкин*. Звукооператор *Н. Калениченко*. «Мосфильм», 1987.

веру в предлагаемые обстоятельства?

Так как сюжет картины я уже пересказал в первом абзаце, исход событий ни у кого ни малейших сомнений не вызывает: наши, разумеется, победят. Но победа не будет бескровной, кто-то обречен погибнуть. Поговорим о том, откуда берется ремесленничество, незаметно, но неумолимо вытесняющее тот самый профессионализм, о котором, кстати, открытым текстом заявляет герой «Акции» — командир группы Егор (Б. Галкин):

— Я остался жить только потому, что у меня профессиональная подготовка и еще чуть-чуть. Профессиональное чутье и профессиональная память. Хм! Я очень хочу, чтобы ты стал настоящим профессионалом.

Это самое «еще чуть-чуть», как и «хм!» — для оживления лексики.

Между тем некоторые довольно простые правила игры обязательны не только в профессиональной деятельности кинодесантников, но и в работе сценариста и режиссера. Вот хоть такое к примеру. Безупречность и неуязвимость группы разведчиков должны обнаружиться по ходу действия, а не с первых кадров. Поначалу «непобедимые» должны казаться слабыми, что ли, несовершенными. В «Великолепной семерке» запомнился трус, сумевший преодолеть себя в последний момент. Запомнился жадный Гарри: он уже умирает, но умрет спокойно, если услышит, что сражался он за золото. И, конечно, Чико — тот, который вообще не по чину оказался в этой великолепной команде: он больше всех орал на крестьян, а сам, оказывается, из них — оттого и орал.

Словом, запоминается не стрельба сама по себе и не блистательный исход «операции», а те пусть не слишком-то и глубокие, но все-таки парадоксы, открытия характеров.

Теперь представьте себе группу изначально безупречную. Без сучка и задоринки. Без страха и упрека. Что получится? А получится то, что о такой стерильной группе и картина-то не очень нужна. Что рассказывать о таких людях? Доказывать им нечего, преодолевать в себе — тоже. Разве что через какие-нибудь заборы прыгать.

«Акция»

Так интерес наш волей-неволей вытесняется на периферию событий, к некой психологической дуэли, будто бы до мелких деталей просчитанной Егором: ведут ее предатель, бывший белогвардеец Кареев и старый, уже искалеченный разведчик Василий. Благо актеры тут, что называется, живые: Кареев — Олег Стриженов, Василий — Георгий Юматов.

Соревнуются они не только в хитрости — она в порядке вещей, жанр все-таки,— но еще и в некой нравственной неразборчивости.

Впрочем, что я говорю, Василий, конечно, безупречен. А вопрос ставится так: есть ли, сохранилась ли у подонка и предателя Кареева неомертвевшая человеческая, ностальгическая струна? Если сохранилась — то

вот за нее можно и потянуть, чтобы обвести его вокруг пальца.

Кареев сначала держится молодцом, то есть, простите, подлецом. Соратника по давним боям на Галицийских полях (а таковым ему и представился Василий) он передает для проверки в гестапо. Но затем дает «слабину»: вызволяет Василия из гестапо, то ли и впрямь доверившись мужской сдержанности, с какой Василий заливает про Галицийские поля, то ли соблазнившись обещанным угощением (у Василия припрятан запасец коньяка, шустовского). Теплеет Кареев, размякает. И вот тут его, голубчика, и берут.

Я, зритель, похоже, должен сочувствовать тому, кто врет умелее, даже гордиться им: ловко Василий добрался до живой струнки, что еще осталась в подонке Карееве. Гордиться я стараюсь, только не очень-то у меня получается.

Получается, что не тем Кареев плох, что фашист и предатель, а тем, видите ли, что не до донышка.

И когда он, уже проигравший и смятый, вдруг хватается за автомат — странное чувство посещает меня. Сейчас погибнет хороший советский парень, один из героической группы (правда, толком я с ним и не познакомился и потому жалею его несколько абстрактно, вообще), а меня занимает другое, мне вот что интересно — не машина, значит, человек-то, не вычислили Кареева! Нельзя человека холодно и спокойно просчитать.

Но, кажется, наших героев это не устраивает. И вот кается Егор — считает себя виноватым в смерти друга:

— Один профессиональный просчет, и Севы нет.

— Перестань!— успокаивает его Маша (Е. Васильева).— Человека до конца просчитать невозможно.

Судя по всему, Маша сожалеет об этом. Еще бы, друг погиб! А я жалею так и не ставших мне симпатичными расчетливых героев и не очень расчетливых кинематографистов, случайно добравшихся до проблемы человека, неисчерпаемости его. Право, лучше бы уж не добирались.

Точка зрения

*Е. Сурков*

# Кто мешает Ю. Богомолову накренять фразу?

Я уверен, что читатели «Искусства кино» не прошли мимо статьи Ю. Богомолова «Как накренить фразу?» (1987, № 10).

Уверенность моя зиждется прежде всего на уважении, которое давно уже вызывает у читателей имя автора статьи. Да и по теме статья настолько актуальна, остра, что было бы странно, если бы она не привлекла к себе внимания.

Высказать соображения, которые новая работа талантливого критика вызвала у меня, тоже в свое время пробовавшего как-то адаптироваться в кругу проблем, так агрессивно трактованных Ю. Богомоловым, мне поэтому не только нужно, но и лестно.

Статья «Как накренить фразу?» пронизана чувством горячей тревоги. «Мысль о том, что взаимоотношения литературы и зрелищных форм (в данном случае под зрелищными формами подразумеваются кино и театр, что, по моему разумению, не совсем корректно в научном отношении, поскольку и театр, и кино оперируют не только со зрительными образами, но и — в театре по преимуществу — с образами, изваянными в слове. — *Е. С.*) возможны на основе двусторонней взаимности и эстетического равноправия, непросто пробивает дорогу в теории»,— с горечью констатирует автор статьи в первом же ее абзаце.

Трудностей и проблематичных ситуаций в этой сфере действительно имеется немало. Но не только в теории, а и в творческой практике также, что особенно важно и трудно понять. Дуалистична ведь, как мне уже приходилось писать[1], сама исходная ситуация: экранизируется литературное произведение, а возникает фильм — произведение совсем другого искусства. Тут сама ситуация проблематична! Надо ведь еще доказать, что роман, повесть, пьеса могут стать изоморфными экрану. И если могут, то как, на каких путях, ценой каких потерь и приспособлений?

Тут есть над чем призадуматься. Недаром споры о правах и обязанностях, возложенных обществом на экранизаторов, ведутся давно. А за последние годы накалились заново, приобрели особую остроту и жгучесть.

Ю. Богомолову, впрочем, ситуация видится не такой уж сложной, скорее однозначной, во всяком случае в своих исходных посылках. Ясно виден ему и враг, который мешает литературе и экрану «взаимодействовать на основе эстетического равноправия». Враг этот — литературоцентризм.

Года два тому назад, споря с одной из статей Ю. Богомолова, я полушутя определил его позицию как «киноцентристскую». Обращаю внимание читателей на кавычки, в которые не только сейчас, но и два года тому назад я заключил термин «киноцентризм». И тогда, и сейчас он представляется мне приблизительным, условным. Самой сути дела далеко еще не выражающим.

Тот — прежний — спор у нас с Юрием Александровичем возник вот по какому поводу: до каких пор и

[1] См.: Сурков Е. Что нам Гекуба? М., 1986, с. 189.

как можно «накренять» слово классика в экранизациях? Богомолов полагал, что никаких ограничителей тут вообще не существует. Говоря об экранизации «Ревизора», предпринятой Л. Гайдаем, он поэтому умиротворенно констатировал: «Конечно, «Ревизор» для Гайдая — новый повод для новых трансформаций и погонь, и никакой другой роли в фильме «Инкогнито из Петербурга» классический текст не играет».

«Что это,— спрашивал я в статье «Сколько было Гамлетов?», опубликованной в первый раз в «Новом мире»,— беспощадный и безоговорочный *приговор* фильму?» Нет, увы, Богомолов в принципе не исключал и такой «накреняющий» подход к созданию великого художника! «Согласимся,— благодушно рассуждал он,— что роль текста (гоголевского текста! — *Е. С.*) в фильме эпизодическая. Но ведь играют же большие актеры маленькие роли. И судит их критика не за то, что они играют, а за то, *как* играют».

Я с такой постановкой вопроса, естественно, согласиться не мог и с недоумением спрашивал: ну, а кому судить критика за то, что он санкционировал перевод гоголевского текста на роль всего лишь «эпизодического лица»? Да и саму гайдаевскую экранизацию «Ревизора» счел возможным оценивать не в связи с первоисточником, не по отношению к нему, а только по тому, насколько последовательно и цельно выразил режиссер на костях гоголевской комедии свою любовь, род недуга, к «комедиям эксцентрического толка» и «маскарадного типа».

Сейчас, к счастью, Ю. Богомолов уже не пытается защитить право Гайдая сделать из «Ревизора» что-то вроде «Операции «Ы» или «Бриллиантовой руки». И так «накренять» гоголевский текст, чтобы он и впрямь превратился на экране в «эпизодический персонаж». Вроде вечно хмыкающего Гибнера, что ли? Во всяком случае, никаких возражений по поводу моей оценки той его статьи он мне в статье «Как накренить фразу?» сделать не рискнул. Из чего я с удовлетворением заключаю, что хоть в этом-то вопросе у искренне мною ценимого критика наступило просветление...

Если бы дело так же обстояло и со злокозненным литературоцентризмом! Увы, в глазах Ю. Богомолова его преступления перед кинематографом достигают поистине устрашающих размеров! В разгоряченном воображении автора статьи возникают жуткие картины. Ему кажется, например, что «время от времени» «на страницах периодических изданий, высоких совещаний и представительных форумов» обсуждается, к примеру, необходимость 1) принять «радикальное решение: категорически запретить всякие экранизации, а заодно и инсценировки». Или 2) хотя бы — как меры «частичные превентивные» — решают, как бы «поделить классику на прикасаемую и неприкасаемую». Или как поделить режиссеров на «юпитеров» и «быков», чтобы стало возможно «первым выдать лицензию на отстрел классиков. Вторые пусть довольствуются прозой своих современников».

Все это было бы и мило, и смешно, если бы имело хоть какое-то отношение к реальности.

Но, во-первых, никто еще, спешу успокоить Юрия Александровича, который, подозреваю, и сам это знает превосходно и если пугает, то не себя, а только своего читателя, не проводил форумов — «представительных», «высоких»,— где бы обсуждался вопрос о запрещении экранизаций, «а заодно и инсценировок».

С инсценировками, впрочем, что-то похожее происходило. Их, было и такое, пытались запретить... Но не на «представительных форумах», а в прямом общении писателя с инсценировщиком. Как это было, к примеру, с Достоевским, который энергично возражал против инсценирования своих романов. Полагая, что при переносе на сцену они потеряют так много, что овчинка не будет стоить выделки.

Конечно, спешу это признать, в данном вопросе прав был не Федор Ми-

хайлович Достоевский, а Юрий Александрович Богомолов. Инсценировки, а вслед за тем и экранизации романов как самого Достоевского, так и других писателей производились и производятся повсеместно и многократно. И нередко с очевидным для любых литературоцентристов успехом.

И все же я не советовал бы только отмахиваться от испуганных предупреждений Достоевского. В его возражениях, думается мне, содержится и немалое «рациональное зерно». Инсценировки, точно так же, как и экранизации, ведь и впрямь сопровождались в ряде случаев невосполнимыми потерями, огрублениями и вульгаризациями. Ну так, к примеру, как это произошло с «Ревизором» в фильме «Инкогнито из Петербурга», столь полюбившемся Ю. Богомолову. С одним ли «Ревизором», впрочем, дело обстояло так дурно? Инсценировок и экранизаций, художественно адекватных классическому тексту, всегда было много меньше, чем инсценировок и экранизаций, роковым образом не поднимавшихся до уровня своих первоисточников. Это не какие-то там педантичные литературоцентристы так заключили, это превосходно известно и всем здравомыслящим «киноцентристам». Было это известно, помнится, и Ю. Богомолову в те поры, когда он разбирал на страницах «Искусства кино» экранизацию романа И. Ильфа и Е. Петрова, а в «Советском экране» — пьесу М. Булгакова «Иван Васильевич сердится». Тогда он не мирился с тем, что литературные тексты терпели на экране ощутимый ущерб, а протестовал и гневался. Что делать: воззрения иных критиков отличаются лабильностью, делающей задачу уяснения их «несущей мысли» очень уж нелегкой для их искренних поклонников...

Впрочем, может быть, тут как раз мы и наблюдаем тот самый феномен «юпитеров» и «быков», о котором с таким тонким юмором писал в своей последней статье Юрий Александрович? И то, что можно было, разрешалось делать с текстом «быка» Гоголя, было признано недопустимым по отношению к тексту «юпитеров»? К примеру, хотя бы авторов «Золотого теленка»?

В «случае с Гоголем» лицензию на «отстрел классика» Ю. Богомолов подписал без тени смущения, во втором — он в ней режиссерам решительно отказал.

Почему?

Может быть, потому, что тогда, когда обсуждались экранизации романов Ильфа и Петрова и комедии Булгакова, еще не изгладилось из памяти негодование, с которым Г. М. Козинцев, возмущенный уроном, который нанесли классике многочисленные развязные экранизаторы, потребовал от Госкино, чтобы выдача лицензий на отстрел классиков была, наконец, прекращена?

Да, увы, коварное требование об отмене лицензий, которое Ю. Богомолов сейчас приписывает злокозненным «литературоцентристам», на самом деле исходило не от них, а от известнейшего нашего кинорежиссера.

Стоило бы в эту коллизию вдуматься специально. Постановщик «Дон Кихота» и «Гамлета», негодующий против того, что на экране производится «массовый отстрел классиков», это, согласитесь, такая поправка к альтернативе «киноцентристы — литературоцентристы», выдвинутой Ю. Богомоловым, которая делает ее, эту альтернативу, более чем сомнительной.

Не так просто обстоит дело и с требованием уравнять в правах «быков» и «юпитеров», то есть художников высокоодаренных и заурядных ремесленников, которое было выдвинуто автором статьи «Как наименить фразу?». Увы, искусство — не та область, где билль об одинаковых демократических правах всех граждан имел бы право на применение. Искусство — область, где, наоборот, всегда царила и будет царить «аристократия талантов». И где то, что позволительно «юпитерам», например, свободная и смелая интерпретация Чехова в кар-

тине Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» или повестей хорошего советского писателя Ю. Германа в известном фильме его сына «Мой друг Иван Лапшин», не будет никогда разрешено «быкам». То есть людям неталантливым и нелитературным. Надо ли перечислять этих «быков» поименно? Разве черная память о них и их вольных упражнениях на ниве родной словесности и без того не у всех на памяти?

И разве не в том, чтобы — объективно, честно — производить «селекцию» и, значит, отделять «юпитеров» от «быков», и состоит изначальная задача всякой серьезной художественной критики? В том числе и ваша задача, Юрий Александрович?

Все это, впрочем, только прелюдия к основной теме нашего спора. Суть же его состоит в том, как следует толковать вопрос об отношении киноэкранизаторов к используемым ими произведениям высокой классики? Надо ли, правомерно ли говорить об ответственности экранизаторов перед экранизируемым текстом? Или делать этого... не стоит? Я, следуя в этом традиции, давно сложившейся в нашей критике, думаю, что надо, стоит! Богомолов же полагает: делать нечто подобное не только не нужно, но и нелепо, непродуктивно.

Что же, и это тоже совсем не новая точка зрения. Нечто подобное приходилось слышать не раз и прежде.

Но никто еще так прямо не отрицал за классическим текстом права на художественную суверенность, как это делает сейчас Ю. Богомолов! Он снисходительно посмеивается над Вл. Гусевым, который в простоте душевной удивлялся тому, что иные кинематографисты бывают настолько глухи к экранизируемому ими тексту, что вставляют в него «сочиненные ими пассажи», переиначивают реплики и вообще обращаются с созданием классика, как с сырьем, которое можно перелопачивать и перекручивать как кому заблагорассудится. Ю. Богомолов полон снисходительной иронии: требовать от экранизаторов бережного обращения с классическим текстом, значит — поясняет он — низвести их труд «до роли типографской машины».

Увы, я этой игривой мысли нашего уважаемого критика понять не в состоянии. Неужели те фильмы, в которых режиссерами было проявлено внимательное, уважительное отношение к классическим текстам, были... всего лишь типографскими копиями, снятыми с подлинников? И «Гамлет»? И «Король Лир»? «И «Маскарад»? И «Тихий Дон»? И «Дядя Ваня»? И «Попрыгунья»? И «Война и мир»? И «Бесприданница»? И «Дама с собачкой»? И «Анна Каренина»? Каждой из этих картин могут быть предъявлены те или иные, иногда очень серьезные претензии, но сказать, что они были всего лишь техническими репродукциями первоисточников, было бы все же, как бы это помягче выразиться, очень уж размашисто. И до обидного неточно и недоказательно.

Нет, на этом уровне проблема экранизаций не только не решается, но даже и не просматривается — в своем истинном значении и в своей объективной трудности.

Еще меньше приближает нас к сути дела соображение, которое Ю. Богомолову, очевидно, кажется, по-особому остроумным и убедительным. «Фильм,— пишет он,— не версия литературного произведения. *Точно так же* (курсив мой.— *Е. С.*), как балет, сочиненный на известный литературный сюжет, не является его хореографическим вариантом».

Но почему же не является? А чем же иным, как не хореографическим вариантом «Бахчисарайского фонтана», «Барышни-крестьянки», «Каменного цветка», «Маскарада», «Макбета», были поставленные по мотивам этих произведений одноименные балеты?! Причем вариантами иногда настолько близкими к подлиннику, что близости этой впору было бы позавидовать иным экранизаторам!

Это же, замечу в скобках, полностью относится и к балету В. Гаврилина и

В. Васильева «Анюта», в котором рассказ Чехова «Анна на шее» передан на языке хореографии с удивительной верностью духу и сути первоисточника. Утверждение Ю. Богомолова, что балет «Анюта» и рассказ «Анна на шее» — «разные вещи не только по языку, но и по содержанию», легко ведь может быть опровергнуто. Есть тут, конечно, и различия, вытекающие из разницы художественных языков, но если что и удивляет в «Анюте», то все же не мера ее удаления от чеховского рассказа, а, наоборот, мера ее близости к нему.

Что, разумеется, вовсе не снимает вопрос об уже упомянутом мною различии языков: повествовательной прозы — в одном, исходном случае и музыкальной драматургии, хореографии — в другом.

Разница тут очень велика, во всяком случае много больше и глубже, чем та, какая существует между литературой и экраном. Ю. Богомолов поэтому снова проявляет очень уж очевидную неосмотрительность, когда пишет: фильм «точно так же» не является вариантом, версией литературного произведения, как не является им сочиненный по мотивам этого произведения балет. Нет, и в том, и в другом случае мы имеем дело с разными исходными данными. Когда речь заходит об экранизациях, сближение литературного первоисточника и его киноверсии может быть достигнуто несоизмеримо более органическое и целостное, чем в том случае, когда за создание своей версии того же произведения берутся мастера балета или оперы. Разные искусства — разные степени соотнесенности, изоморфности по отношению к литературе! Это так очевидно, что остается совершенно непонятным, как Ю. Богомолов, при его-то уме и эрудиции, смог этого различия не заметить.

Тут, впрочем, мы вплотную подходим к коллизии, которая и является предметом специального рассмотрения в статье «Как накренить фразу?».

«Накренить» ее на экране так, чтобы не образовались невосполнимые художественные потери, и впрямь бывает часто нелегко. Искусства-то, повторю это еще и еще раз, разные. Отсюда и те специфические проблемы, которые всякий раз возникают перед экранизатором. Ю. Богомолов сочувственно цитирует в своей статье размышления литературоведа А. Чудакова, который обратил внимание на то, как бывает трудно передать на экране «семантическую и звуковую игру» языка великого писателя. Приведя из «Мертвых душ» запись того эпизода, когда бричку выворачивали-выворачивали, пока не вывалили Чичикова в грязь, А. Чудаков констатирует: на экране тот же эпизод зазвучал совсем по-другому. «Как добросовестно ни переворачивали на экране бричку,— справедливо констатирует он,— это все равно не передало медленного крена гоголевской фразы с повторением протяженных слов, их перекличкой со следующим однокоренным, но уже менее длинным и убыстряющим движение, завершающимся коротким: «на бок».

Именно из этого примера Ю. Богомолов и вывел мысль, которая стала связующим motto всей его весьма разнохарактерной по материалу и размышлениям статьи. «И в самом деле, — недоуменно комментирует он наблюдение А. Чудакова,— как накренить на экране не бричку, а фразу? Наверное, сделать это столь же невозможно, как и накренить на странице бричку».

Мне сомнения А. Чудакова и Ю. Богомолова хорошо понятны. В 1984 году я, позволю себе это напомнить, писал: «Наивно было бы думать, что если, к примеру, о Каренине сказано, что он в минуты волнения трещал суставами пальцев, а о грозе — в другом произведении,— что было так, как будто кто-то чиркнул по небу спичкой, то для того, чтобы экранизировать эти ремарки, достаточно в одном случае записать на фонограмму треск суставов, а в другом — снять узкий и быстрый просверк молнии среди туч. Так сле-

довать за литературным текстом легко, но бессмысленно»[2].

Будучи, по оценке Ю. Богомолова, правоверным «литературоцентристом», я, таким образом, спешу и это отметить, на самом деле совсем не чужд и тем тревогам, какие обуревают «киноцентриста» Ю. Богомолова. Вопрос о том, как «накренить фразу», и меня давно и даже очень занимает. Во всяком случае, суждение М. Ромма, полагавшего, что «многие куски толстовской (и пушкинской) прозы написаны с поразительно точным «покадровым видением», всегда казалось мне в теоретическом отношении излишне благодушным и очень уж укорачивающим расстояние между литературой и экраном. Мне понятнее и ближе осторожный скептицизм В. Шукшина, который однажды взял большой и по видимости идеально кинематографичный кусок из рассказа Толстого «Три смерти» и показал, что, несмотря на присущую ему «покадровую» запись, он на самом деле совсем не поддается экранному пересказу.

Что же, выходит, Ю. Богомолов прав и накренить на экране фразу — задача не из легких? Да, легкой эту задачу никак не назовешь. Но, во-первых, следовать за текстом и находить ему парафразы, не менее выразительные, чем сам изначальный текст, все-таки можно. Как можно, думаю, так накренить на экране чичиковскую бричку, чтобы в итоге у зрителей возникло впечатление не менее острое и полнозвучное, чем то, которое производила на них гоголевская фраза. А во-вторых, надо ли всегда накренять на экране фразу именно так, как «накренял» ее повествователь? Даже если это и окажется возможным? Думаю, не надо. Искусства-то, подчеркну это в сто первый раз, ведь разные, значит, разнятся друг от друга и присущие им выразительные средства.

В овладении *своими* средствами и состоит первоначальная задача экранизатора. На странице бричку можно накренить. Ю. Богомолов напрасно сомневается в возможности свершения такого акта — Гоголю-то он ведь удался превосходно! Можно, я думаю, накренить на экране и фразу. Но — и в том, и в другом случае — иначе, другими средствами, чем это происходило сперва в литературном тексте, а потом на экране. Другое дело, надо ли это делать всегда? Во всех случаях? Раз искусства обладают различной эстетической спецификой, различаться должна и их заинтересованность в отборе того или иного изобразительного материала. И. Хейфиц, передавая в фильме «Дама с собачкой» описание ялтинской набережной, понял, к примеру, что буквально следовать за Чеховым тут было не нужно. А надо было находить свои средства для того, чтобы получился результат максимально приближенный к тому, какой был зафиксирован на начальных страницах чеховского шедевра.

О чем все это говорит? Только о том, что никакого литературоцентризма нет и быть не может, как нет и быть не может никакого киноцентризма. Во всяком случае, для художников и теоретиков, творчески хорошо адаптирующихся внутри каждого из этих искусств. И для умеющих работать, не накладывая одно на другое, а развивая *свое* искусство по внутренним законам, на которых это искусство зиждется.

Но не это важно для автора статьи «Как накренить фразу?», поскольку для него вопрос о соотношении экрана с литературой раскрывается главным образом как вопрос о... приоритете. О том, кто «главнее»: литература или экран? И кому, следовательно, сидеть в «общеэстетической думе» выше: киноцентристам или литературоцентристам?

Но во взаимоотношениях искусств никакой табели о рангах не существует. О табели о рангах бывает можно говорить только, если речь заходит об эстетической значимости, ценности того или иного произведе-

[2] Там же, с. 182.

ния и созданной на его основе экранизации. Тут сравнения не просто возможны, а необходимы. Ведь если я, зритель, выхожу из сферически замкнутой структуры того же «Ревизора» и попадаю в сферически замкнутую структуру фильма «Инкогнито из Петербурга», то, согласитесь, для меня жизненно важно знать, как на деле эти две структуры относятся друг к другу? Что в «Инкогнито из Петербурга» Гоголь был освоен на своем уровне, или, наоборот, вульгаризирован и не «продан» зрителям по удешевленной расценке. Ю. Богомолов как всегда мило шутит: «Грамотность у нас всеобщая, классики издаются большими тиражами... Зачем нужно посредничество кино или еще кого-либо?» Но вопрос состоит не в том, нужно ли в стране сплошной грамотности посредничество кино «или еще кого-либо». Вопрос стоит иначе: «зачем обращения к литературе *нужны кинематографу*? Ведь они ему нужны, и в не меньшей степени, чем театру. Литература питает кинематограф: идеями, художественными концепциями, характерами, этическими и психологическими проблемами и т. д. и т. п. Нужны ли примеры, чтобы постоянная ориентированность кинематографа на неисчерпаемые богатства литературы стала очевидной? Причем даже для самого упрямого Фомы неверующего из самых крайних «киноцентристов»?

Но есть тут еще одна заинтересованная сторона: сама литература! В этой связи я с удовольствием хочу процитировать наблюдение, едва ли не впервые с такой отчетливостью сформулированное Ю. Богомоловым. «Есть признаки, по крайней мере косвенные,— читаем мы в статье «Как накренить фразу?»,— что само произведение в какой-то степени заинтересовано в новых и новых толкованиях и перетолкованиях».

Ну, конечно же, заинтересовано! Ведь новое истолкование, направленное в сокровенные глубины произведения,— это для него новая жизнь! Обретение себя в новом времени и в новом общественном контексте! И чем значительнее произведение, тем активнее оно проявляет заинтересованность в новых воспроизведениях и толкованиях. Иначе откуда взялось бы множество Гамлетов и Раневских, Отелло и Булычовых?! Гамлет (как и Отелло, Раневская, Булычов) есть и всегда будет один, тот, что в пьесе, но — во множестве ипостасей. Итогового, эталонного Гамлета никогда не было и не будет. Потому что трагедия Шекспира неиссякаема для новых истолкований. И следовательно, по счастливому выражению Ю. Богомолова, не только нужна все новым и новым актерам, но и сама вечно в них нуждается. Ведь после Мочалова, Кина, Качалова, равно как и после Е. Самойлова, Смоктуновского, Высоцкого в пьесе все еще остаются никем не востребованные богатства, никем не исчерпанные возможности. Для того чтобы вскрыть эти богатства, точнее, еще какую-то их частицу, и вступают на территорию трагедии все новые и новые интерпретаторы.

Впрочем, об этом я подробно и, как мог, доказательно писал в своей книге «Что нам Гекуба?». Главная мысль этой книги, выраженная не только в статье «Сколько было Гамлетов?», но и во многих других (укажу хотя бы статьи «Уход Федора Протасова», «Спектакль: круг взаимодействий», «Победитель проигрывает», «Характер — вещество текучее»), это как раз мысль о том, что истинная классика никогда и никем не может быть исчерпана. И следовательно, всякий раз постигается на новой глубине и в свете новых интенций, сообщаемых произведению проникающим в него художником. Из этого следует, что мне понятны и близки и те инвективы, какие Ю. Богомолов обрушивает на головы незадачливых интерпретаторов, которые полагают, что «все... параметры, все... смыслы и мотивы», предположим, того же «Гамлета», настолько «поддаются исчислению и фиксации», что задача экранизатора сводится только к тому, чтобы «не полениться и

вместить в рамки экранного произведения как можно больше из почерпнутого в первоисточнике».

Но тут же обнаруживается и фундаментальное различие в наших позициях. Задача «как можно больше почерпнуть» из Гоголя, Островского, Достоевского, Толстого Богомолову кажется надуманной, искусственно навязанной экранизатору, а по мне, наоборот, эта задача, то есть задача «вместить» в фильм как можно больше из великого писателя,— задача радостная, волнующая. Если ты Гоголя или Толстого любишь, то как же не постараться его раскрыть на экране? И как можно полнее, как можно глубже! И следовательно, обязательно по-новому, потому что двух одинаковых Хлестаковых или Протасовых никогда не было и быть не может. Об этом в моей книге «Что нам Гекуба?» говорится почти на каждой странице, так что мне остается только пожалеть, что, осердившись на меня за те возражения, которые я сделал в статье «Сколько было Гамлетов?» ему самому, Ю. Богомолов решился судить о моих взглядах, не потрудившись спокойно и не торопясь прочитать мою книгу. И записал меня в ряд проповедующих только реставраторский подход к классике, хотя мной много, очень много сказано и о лабильности литературных структур, и о том, что всякая новая интерпретация интересна и важна нам только тем новым, что она открывает в интерпретируемом произведении. Так как режиссер ставит, а актер играет старую пьесу или старую повесть прежде всего «для того, чтобы открыть в ней нечто новое — и новые перспективы, и новые пространства». Учитывается мною и такая ситуация, когда на основе старого произведения выстраивается принципиально новая структура. «Когда, к примеру, Расин, Корнель («Медея»), Альфьери, а потом Гофмансталь, Леконт де Лиль, Ануй, Анненский, Цветаева,— писал я,— обращались к освященным веками античным сюжетам, они «разрушали» ту, прежнюю художественную реальность. И создавали свою, новую, принципиально новую... Возможно ли такое на материале произведений, близких нам по времени? Почему бы нет? Брехт ведь создал свою «Мать» и своего «Гувернера». Надо ли в этом видеть неуважение к Ленцу, с которым Брехт спорил, или к Горькому, у которого он учился?»

Названы — с уважением и сочувствием — в моей книге и режиссерские работы в современном нашем кино и театре, которые находятся примерно в такой же сложной связи с «исходным материалом»: «Неоконченная пьеса для механического пианино», «История лошади», «Мой друг Иван Лапшин». Я не назвал, правда, в этом же ряду панфиловскую «Вассу», названную в статье Ю. Богомолова. Но не потому, что в принципе отвергаю путь, которым шел Панфилов, а потому, что в отличие от автора статьи «Как накренить фразу?» нахожу в его интересной, в самой сути своей горьковской картине много несовершенств. В том числе и нарушения художественного вкуса, как это произошло, например, в плакатном эпизоде убийства матроса, решенном в духе революционных агиток 20-х годов. Да и одна ли эта сцена портит работу Панфилова, во многих других отношениях, повторяю, очень плодотворную и ценную? Не стану здесь перечислять все ошибки режиссера, это можно будет сделать в другом месте и по другому поводу. Спрошу только Ю. Богомолова, которому картина нравится безоговорочно: неужели ему не претит стилевая чересполосица, образовавшаяся от вторжений в горьковский текст больших кусков, принадлежащих перу не автора пьесы, а Панфилова? И, естественно, отличающихся совсем другими стилевыми признаками?

Впрочем, зачем спрашивать об этом автора статьи «Как накренить фразу?», если самая постановка вопроса об ответственности экранизаторов перед языком великого писателя представляется ему... абсурдной?!

Процитировав, думаю, вполне обоснованные и уместные упреки, которые Вл. Гусев сделал кинематографистам, игнорирующим такую самоочевидную ценность, как язык великого художника, и ничтоже сумняшеся вставляющим «сочиненные... пассажи в классические тексты», Ю. Богомолов характеризует эти упреки как проявление «литературоцентризма крайнего порядка». Но почему, собственно? Надо ведь страдать поистине полной глухотой к художественному слову, чтобы не понимать неуместность, всяческую незакономерность вторжения в язык Островского языка... Рязанова, в язык Гоголя... языка Гайдая и даже в язык Гончарова, стилистически на мой слух, не столь совершенный и индивидуальный, как язык Гоголя, Толстого или Островского, огромных кусков прозы, принадлежащей перу Н. Михалкова и А. Адабашьяна. Неужели Ю. Богомолов не слышит диссонансы, чудовищные и наглые, которые возникают на стыках языка великих стилистов и некоторых наших режиссеров, страдающих, мягко говоря, некоторой переоценкой своих писательских возможностей. Вот уж, казалось бы, ситуация, где латинская поговорка о «быках» и «юпитерах» была более чем уместна! Но автору статьи «Как накренить фразу?», похоже, и впрямь, что Гоголь, что Гайдай, что Островский, что Рязанов. Но это же горе — до такой степени растренировать свой слух, чтобы перестать замечать, где шелк и бархат и где их нейлоновая имитация.

Скажу резче, жестче: при таком отсутствии чутья к слову и, значит, литературной безграмотности браться судить об интерпретациях классики на экране как-то неудобно. Неловко. Нельзя же судить о том, в чем ты не разбираешься, чего не понимаешь и не слышишь.

Боюсь, что в этом месте Ю. Богомолов снова закричит: Сурков призывает «вязать» меня, так же как до этого он призывал «вязать» Г. Масловского. А в чем был виноват Масловский? Разбирая фильм «Жестокий романс», он только «попытался спокойно, без излишней горячности разобраться, каким склонностям и чаяниям массовой аудитории» ответила эта лента Э. Рязанова. Но, во-первых, скажу сразу же, попытаться «вязать» меня при помощи таких провокационных обвинений — дело совершенно бесперспективное. Ясно и четко сказать, что ты думаешь, например, по вопросу об ответственности современного экрана перед русской классикой (в данном случае речь идет о ней) — не привилегия, а первоочередная обязанность критика. Когда об экранизациях классики считают возможным говорить на принципиально антилитературном уровне, так, как если бы с появлением очередного фильма Гоголь уничтожился и перестал быть для нас точкой отсчета в разговорах о результатах упражнений, проделанных над его страницами имярек, то не протестовать — страстно, громко, все договаривая до конца — было бы просто бесчестно. По отношению к тому же Гоголю бесчестно! И я на такое бесчестие никогда и ни при каких условиях не соглашусь. И всегда буду призывать «вязать и не пущать» в просторы классики тех, кто не понимает, на какого рода ценности они в своей безответственности или безграмотности поднимают руку.

Дело тут не в том, кто «выше сидит» — литература или кинематограф, а в том, в каком духовном и художественном отношении находятся «Вакансия» с «Доходным местом», «Жестокий романс» — с «Бесприданницей», «Инкогнито из Петербурга» — с «Ревизором» и т. д. и т. п.

Вот Ю. Богомолов упрекает меня в том, что я собирался «вязать» «спокойного и рассудительного» Масловского. Но в своей статье я прежде всего высказал недоумение по поводу того, как это такой рассудительный автор мог допустить столько фактических ошибок при пересказе пьесы Островского. Ну разве не ляпсусом было утверждение Г. Масловского, что Кнуров собирается жениться на Ла-

рисе? А Паратов «терпит... не просто поражение, а сокрушительный крах», женясь на сибирской миллионерше?! И разве не улыбки было достойно глубокомысленное сообщение критика о том, что название «Жестокий романс» не может служить определением жанровой принадлежности фильма на том основании, что романс — форма короткая, а фильм — длинный?! Судя по молчанию, которым Ю. Богомолов обошел все эти замечания, он понимает литературную неподготовленность защищаемого им рассудительного критика. Во всяком случае, оборонить Масловского от моих упреков в плохом понимании текста пьесы он даже не попытался. Что же, видать, это как раз тот случай, когда молчание означает согласие с мыслями собеседника.

С удовольствием записываю это «очко» на свой счет. Так же, как и то, какое Ю. Богомолов проиграл мне, когда речь шла о его собственной оценке фильма «Инкогнито из Петербурга» с более чем странными рассуждениями о гоголевском тексте, сведенном в фильме на роль «эпизодического персонажа». Впрочем, все это, конечно, так, к слову. Просто автор статьи «Как накренить фразу?» так много и так часто шутит, что и мне захотелось поиграть его оружием. Хотя, прекрасно сознаю, тягаться с ним на поприще милого, дружеского остроумия мне и не под силу, и, увы, уже не по летам.

Перехожу к материям несоизмеримо более важным и к милым дружеским шуткам отнюдь не располагающим. Напомню, о чем я спорил с Г. Масловским: о вещах очень непростых и в современном кино архиактуальных. Ю. Богомолов правильно определяет позицию Г. Масловского как позицию критика, который имел в виду прежде всего разобраться в том, каким склонностям и чаяниям массовой аудитории ответила лента Э. Рязанова. Как писал Масловский, талантливый режиссер в этой своей работе сознательно ориентировался, или даже «устремлялся», навстречу «низшим слоям» нашей зрительской аудитории. С этим я спорить бы не стал. Беда «Жестокого романса» действительно в том и состоит, что в этой картине не нас поднимают до Островского, а Островского опускают до уровня обыденного, массового сознания. Отсюда берет начало и та вульгаризация, поверхностное осовременивание пьесы, которая больно поразила в «Жестоком романсе» не только меня, а почти всех писавших о картине. Понять поэтому, почему Г. Масловский отнесся, по точному слову Ю. Богомолова, к этой тенденции «спокойно», я не мог. Как не мог я, правда, уже по другим мотивам, согласиться с тем, что для Рязанова «этот вопрос (то есть вопрос ориентации на низшие слои зрительской аудитории.— *Е. С.*), надо полагать, имеет принципиальную важность. У Эльдара Рязанова вполне определившийся социальный облик». Нет, я никак не мог согласиться ни с тем, что такой «социальный облик» проглядывает в таких шедеврах советской комедийной классики, как «Берегись автомобиля» или «Ирония судьбы» (то, что он, этот облик, наличествует в «Итальянцах в России» и, к примеру, в «Вокзале для двоих», а за последнее время в «Забытой мелодии для флейты», мне, увы, более чем очевидно!), ни с тем, главным образом, как Г. Масловский оценил ориентацию, самую возможность такой ориентации на «низшие слои» зрительского корпуса в современном кино. То, что кинематограф с такой ориентацией у нас имеется и что он сложился не сам собой, сейчас, думаю, всем более или менее ясно, как ясно сейчас и то, к какому падению эта ориентация привела наше киноискусство. Вот я и спрашивал в своей статье: как же могла оформиться в целое творческое течение кинематография, ориентированная на вкусы «низших», то есть отсталых пластов зрителей, в стране, которая ставила перед собой — впервые в истории человечества — задачу построения культуры, художественной в том чис-

ле, которая принадлежала бы народу как раз в своих вершинных, лучших проявлениях?

Разве это не важнейший вопрос в кругу тех вопросов, какие особенно волновали нас именно во второй половине 70-х и в самом начале 80-х годов? И неужели вопросы такого уровня и такой остроты никогда не возникали также и перед автором статьи о фильме «Инкогнито из Петербурга»? Не хочу, не могу в это поверить!

Ну а если вставали, то о чем же мы спорим? И кто кого в пылу спора собирается «вязать»?

Вопрос о том, на какого уровня зрительские запросы ориентируется кинематограф в своих обращениях к классике, имеет самое прямое отношение и к основному вопросу, по которому мы сейчас обмениваемся репликами с Ю. Богомоловым.

В чем же суть этого вопроса? Неужели она и впрямь, как это кажется Ю. Богомолову, сводится к борьбе «литературоцентристов» и «киноцентристов»? Или к вопросу о том, кто «главнее»: кино или литературная классика? Но таких вопросов для серьезных людей, думаю, просто не существует. А существует один, огромной важности вопрос о нашей общей, кинематографии — в том числе, ответственности перед великим наследием, доставшимся нам от Шекспира и Сервантеса, Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского.

Ю. Богомолову, впрочем, кажется, что такие вопросы даже и не вопросы, а только так, повод для велеречивых спекуляций людей, которых он с обычным для себя, но на этот раз явно неосмотрительным юмором, именует членами «Неформального Института Жрецов, в обязанности которого входит хранить и оберегать высокий уровень культуры».

Но ведь это превосходная идея, Юрий Александрович, создать такой неформальный институт! И собрать в нем людей, которые все силы своего ума, таланта, души посвятили бы такой благородной цели, как охрана и защита высокого уровня культуры от всякого рода вульгаризаторов и развязных «разрушителей»... Я первый, как о самой высокой и радостной чести, мечтал бы о возможности вступить членом в такой институт.

Только разве этот институт уже не существует в реальности? Разве его функции не выполняет критика? Которая, насколько я знаю, никогда, в отличие от Ю. Богомолова, не слагала с себя обязанности хранить и оберегать высокий уровень отечественной культуры?! Или Ю. Богомолову кажется, что критика существует для того, чтобы... разрушать и понижать уровень культуры?

Касаясь проблем этого круга, Ю. Богомолов не скрывает, что он настроен в высшей степени саркастически и скептически. Но это сарказм безответственный и в высшей степени бестактный! Ю. Богомолов пишет: «...прежде предпочитали стеречь идеологическую чистоту. Теперь, когда поприще подобной деятельности оказалось сильно скомпрометированным тем уроном, который она нанесла культуре, идет довольно активный поиск новых ее направлений (а разве такой поиск нам не нужен? — *Е. С.*) и разработка старых. Кто-то пробует свои силы на поприще национально-патриотического бдения. А кто-то спешит монополизировать право на охрану памятников классической литературы».

Но, во-первых, ни о какой монополии в таком важном деле не может быть и речи. Это дело всенародное, одинаково близкое каждому, интеллигентному человеку особенно, хочет этого Ю. Богомолов или не хочет. А во-вторых, стоит ли превращать такое сильное чувство, как патриотическое, как патриотическая гордость за принадлежность к народу, давшему миру Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского, в повод для развязных шуточек и глумления?

И не надо, Юрий Александрович, в этом месте кричать, что я призываю вас «вязать», так как я призываю вас всего лишь одуматься! И устыдиться легкомыслия, которое вы

проявили в этом важнейшем для нашего духовного бытия вопросе.

Ю. Богомолова остро занимает вопрос о том, как накренить на экране фразу так же, как ее накреняли на своих страницах Гоголь или Толстой. Что же, это тоже очень серьезная и очень важная тема для размышлений.

Только надо бы усвоить и другое: что правильно понять содержание, заключенное в волнующем автора статьи «Как накренить фразу?» вопросе, можно, только осознав главное. Что, вступая во взаимодействие с классикой, мы вступаем во взаимодействие со всей нашей духовной культурой, с духовным опытом всего нашего народа. С его неразменными художественными и нравственными ценностями. Так обстоит дело всякий раз сейчас, так будет обстоять оно и в перспективе. В контексте духовных исканий, которыми характеризуются в каждый данный исторический период жизненные, нравственные чаяния народа. В контексте его постоянно обновляющихся и в то же время вечных, не подлежащих девальвации духовных традиций.

Не понимать этого — страшно. Это же вопрос всех вопросов, альфа и омега всей нашей культуры и повседневной творческой работы.

Об этом-то и идет речь, об этом-то мы и спорим с Ю. Богомоловым. И надо твердо уяснить: если кто и мешает незадачливым кинематографистам как им взбредет в голову «накренять фразу» в классическом тексте, то не какие-то там «литературоцентристы», а только она сама, великая наша литература. Которая, как мед, не усваивает всякий заносимый в нее сор. И решительно отвергает любые вульгаризаторские вторжения, совершаемые в ее плодоносящее материнское лоно.

## Лауреаты Государственных премий 1987 года

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1987 года:

...**Высоцкому Владимиру Семеновичу** (посмертно) — за создание образа Жеглова в телевизионном художественном фильме «Место встречи изменить нельзя» и авторское исполнение песен.

...**Мережко Виктору Ивановичу**, автору сценария, **Балаяну Роману Гургеновичу**, режиссеру, **Калюте Вилену Александровичу**, оператору, **Янковскому Олегу Ивановичу**, народному артисту РСФСР, исполнителю роли, — за художественный фильм «Полеты во сне и наяву» производства Киевской киностудии художественных фильмов имени А. П. Довженко.

...**Уралову Олегу Владимировичу**, автору сценария и режиссеру, **Иванову Вячеславу Анатольевичу**, звукооператору; **Фрейлиху Семену Израилевичу**, заслуженному деятелю искусств РСФСР, автору сценария, **Цинеману Аркадию Львовичу**, режиссеру, **Згуриди Олегу Александровичу**, оператору,— за документально-биографические фильмы «Ю. В. Андропов. Страницы жизни» производства Центральной студии документальных фильмов и «Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера» производства киностудии «Центрнаучфильм» (премия за произведения художественной публицистики).

...**Шептуновой Марине Игоревне**, автору сценария, **Лайус Лейде Рихардовне**, народной артистке Эстонской ССР, режиссеру, **Ихо Арво Эйновичу**, режиссеру и оператору,— за художественный фильм «Игры для детей школьного возраста» производства киностудии «Таллинфильм» (премия за произведения литературы и искусства для детей).

## ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

**САНИШВИЛИ Николая Константиновича**, кинорежиссера, актера, кинодраматурга, народного артиста Грузинской ССР

С 80-летием

**МИНЦА Климентия Борисовича**, кинодраматурга
**ШЕЙНИНА Семена Альтеровича**, кинооператора

С 75-летием

**ЛЮБЕШКИНА Петра Владимировича**, актера, заслуженного артиста РСФСР
**РЫЖОВА Ивана Петровича**, актера, народного артиста РСФСР
**СУШКЕВИЧА Всеволода Михайловича**, кинооператора
**ТУЙБАЕВУ Софью Эрджановну**, актрису, народную артистку Таджикской ССР

С 70-летием

**ПОСЕЛЬСКОГО Михаила Яковлевича**, кинорежиссера, кинооператора, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР
**ШКОЛЬНИКОВА Семена Семеновича**, кинорежиссера, кинооператора, народного артиста Эстонской ССР, лауреата Государственных премий СССР

С 60-летием

**СХИРТЛАДЗЕ Юрия Варламовича**, кинооператора
**УФИМЦЕВА Ивана Васильевича**, кинорежиссера

С 50-летием

**ЛАЗАРЕВА Александра Сергеевича**, актера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР
**МОСТОВОГО Петра Михайловича**, кинорежиссера
**ПЛЕШКИТЕ Эугению Юозовну**, актрису, заслуженную артистку Литовской ССР, лауреата Государственной премии Литовской ССР
**РЕХВИАШВИЛИ Александра Павловича**, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

**К 90-летию со дня рождения Сергея Михайловича Эйзенштейна**

*С. М. Эйзенштейн*

# «И вот, наконец, я здесь»

**С. М. Эйзенштейн.**
**Начало 1920-х годов**

90-летие одного из создателей советского киноискусства — праздник всей мировой кинокультуры. Обдумывая, как нам отметить эту славную дату, мы решили отказаться от вводной обзорно-биографической статьи, осветить малоизученные страницы жизни великого мастера, благо нашлись новые архивные материалы.

Наум Клейман и Юрий Цивьян подготовили к печати неизвестную статью Эйзенштейна, принципиально важную и для понимания его творчества 20-х годов, и для освещения внутренних закономерностей

развития советского кино первого послереволюционного десятилетия. Олег Ковалов размышляет о «Бежином луге», одном из самых сложных (наряду с «Иваном Грозным») и самом спорном фильме Эйзенштейна.

●

До сих пор были известны (и опубликованы) две автобиографии Эйзенштейна — 1937 и 1939 годов и четыре его автобиографические статьи : «Сергей Эйзенштейн о Сергее Эйзенштейне — режиссере кинофильма «Броненосец «Потемкин» (1926), «Через революцию к искусству — через искусство к революции» (1933), «Сергей Эйзенштейн» (1944), «Как я стал режиссером» (1945).

В архиве Государственного театра имени Вс. Мейерхольда (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1481), в одной из папок с личными делами студентов Государственных Высших Режиссерских (позже — Театральных) Мастерских (ГВЫРМ, ГВРМ — ГВЫТМ, ГВТМ) хранятся и документы будущего автора «Броненосца «Потемкин». Среди них восемь рукописных страниц (листы большого формата в синюю линейку, похоже, вырваны из конторской книги) удивительного текста, написанного по старой орфографии (Эйзенштейн в те годы иногда так «баловался»).

Этот текст, не озаглавленный, никому не адресованный и не датированный, не мог быть написан после 15 сентября 1921 года, когда Эйзенштейн, заведующий художественно-декорационной частью Центральной арены при ЦК Пролеткульта и член ее театральной коллегии, был зачислен в ГВЫРМ на актерский факультет. Скорее всего, рукопись следует датировать концом марта 1921 года: в автобиографии 1937 года Эйзенштейн указал, что поступил в ГВЫРМ весной. Вероятно, весной был объявлен набор и шли экзамены, а в сентябре состоялось зачисление.

Вряд ли эту неканоническую автобиографию, явно избыточную во всех отношениях по сравнению с теми требованиями, которым должен был отвечать строго нормированный «жанр» делового документа, вряд ли это сугубо личное послание молодой, но уже достаточно опытный в житейских делах Эйзенштейн представил незнакомой ему приемной комиссии Режиссерских Мастерских (да тогда на рукописи были бы канцелярские пометки, номер личного дела и т. п.). У меня нет сомнений в том, и читатель легко придет к тому же выводу, что эта рукопись носила неофициальный характер и была адресована Мейерхольду, основателю и руководителю ГВЫРМ, и уже от него попала в архив мастерских, открывшихся как раз в 1921 году, а затем — в архив Театра имени Вс. Мейерхольда, при котором и работали мастерские.

Перед нами — своеобразный свод, набросок, конспект того, что великий самоаналитик развернет в упомянутых выше автобиографиях, статьях, автопортретах и в мемуарах, но конспект, содержащий множество драгоценных сведений, подробностей, уточнений, позднее автором полностью или частично опущенных и незаменимых для биографа режиссера и историка кино.

Однако значение этого источника гораздо шире. Мы знакомимся с первым, но уже уверенным опытом систематического самонаблюдения и самоанализа, с основами метода, который всегда служил Сергею Михайловичу такую хорошую службу и в изучении собственного творчества, и в исследовании специфики художественного мышления, и в осмыслении закономерностей и природы познавательно-продуктивной деятельности вообще.

Самое печальное, м[ожет] б[ыть], трагическое в моей жизни — страшное одиночество, т. е. совершенное отсутствие артистической «среды» и общения с людьми, близкими к искусству, до самого последнего времени. Отсюда неминуемо некоторый «самогонный» колорит приятия и понимания его, некоторая болезненная изломанность и совершенно неожиданные и нелепые пробелы в самых элементарных познаниях наравне с совершенно слу-

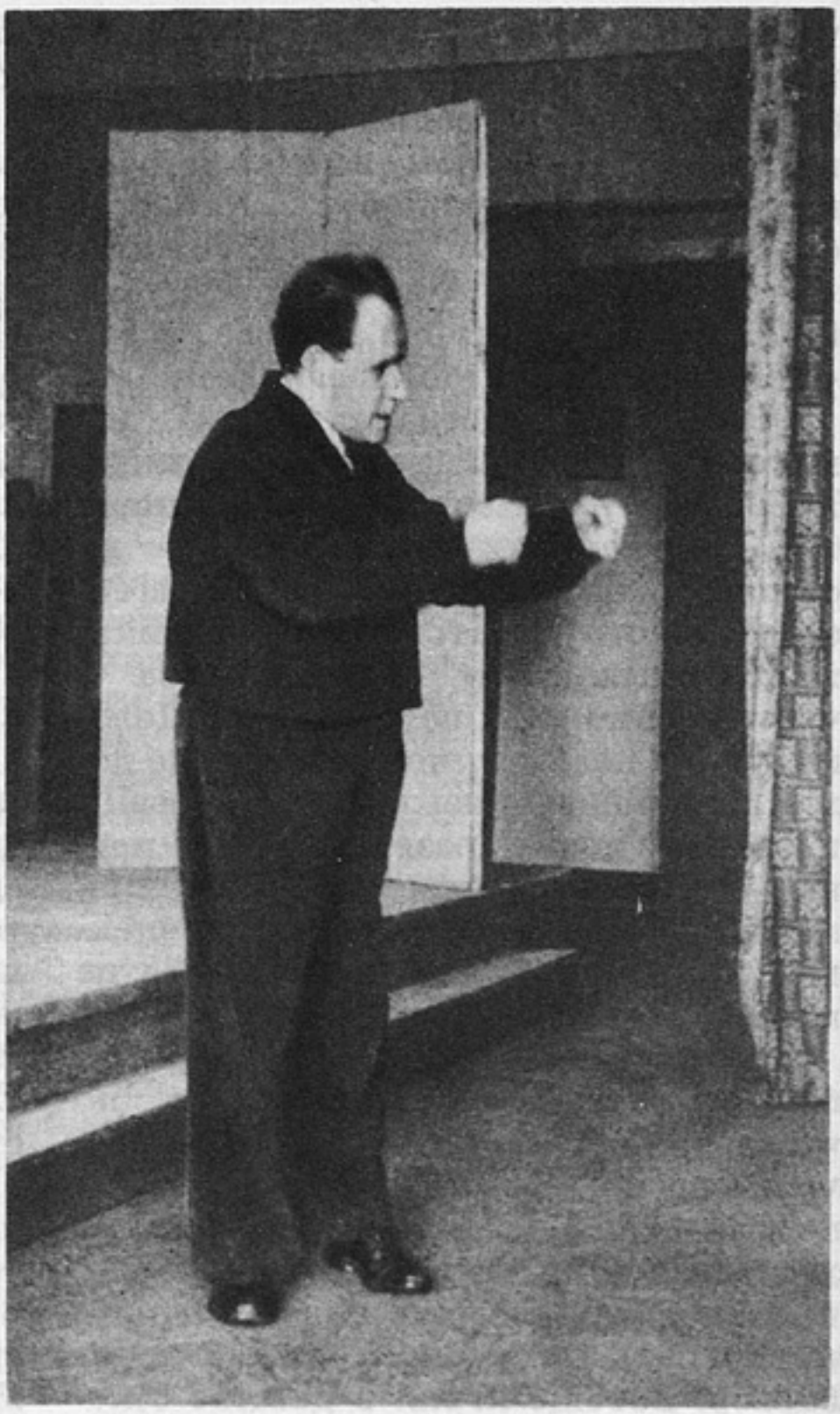
чайными сведениями о никому, м[ожет] б[ыть], не нужных деталях (при довольно приблизительном знакомстве с Молиером и Шекспиром, штудировать какую-нибудь «Nefelococu», cor. Pierre Le Leyer (1578) или «The Devis is an Ass» и «Everi man in is humor» Gohnson'a, правда, после «Volpone» и «Bartholomean Fair»[1].

Обстановка детства такая. 17 лет в городе Риге. Реальное училище. Впереди — с пеленок идем — Институт гражданских инженеров — по стопам отца — инженера и д[ействительного] с[татского] с[оветника] в исчерпывающем смысле слова и чрезвычайно comme il faut[2]. Целомудренно-педантичное воспитание дома. На немецком языке. Mademoiselle, miss через день. Чрезвычайно примерное учение и поведение, воротнички, манжеты с первого класса. Скучнейшее рисование гипсов и натюрмортов по вечерам у сухого немца.

Впечатления. Первое, м[ожет] б[ыть], совсем не театральное, но чрезвычайно сильное и, кажется, чуть ли не единственно не забытое с возраста $3^1/_2$ лет — восторг от демонстрации новой гувернанткой прыжков игрушечного слона по столу-цирку, обрамленному кубиками, через барьер. Вообще играл в детстве с колоссальным увлечением. В «солдатики» никогда. Либо в цыган, индейцев, Шерлока Холмса, разбойников etc.[3] и обязательно с костюмировкой и преобразованием антуража. Страсть к «ломанию и гримасничанию» и переодеваниям была у меня с малых лет (что касается последнего, то и посейчас не могу себе отказать в удовольствии «войти» в попавшийся под руку любопытный костюм, шляпу и т. д.). Лет до 10—11 почти все игры были объединены как бы в цикл — выявление на деле какого-то «нашего царства», «неведомой страны» (с приятелем) [имелись даже карты и разные этнографические данные о ней — конечно, первый результат знакомства с книгой географии][4], причем было безразлично, играем ли мы сами (преимущественно во время загородных поездок на даче, но непременно «в плащах») или зимой «в игрушки», изображая чаще всего главную тему — весьма мрачно окрашенную борьбу каких-то чрезвычайно почтенных и добропорядочных существ, жителей этой страны, со злыми соседями (как сейчас помню, первых раза два изображал набор пушистых заячьих хвостов, доставшихся нам с кухни). Первое, более почтенное, чем начал увлекаться (после собирания бутылочек причудливой формы, «старых» монет etc.), была карикатура и шарж, сперва созерцательно, а затем и действенно. Что касается карандаша и бумаги, то без таковых в руках себя не помню, причем формальная сторона рисунка меня никогда не интересовала — это был лишь единственный способ зафиксировать то или иное содержание (события «нашего царства» в детстве, «общий вид» или «отдельный момент» постановки, которая не пойдет, или пьесы, которую следовало бы написать позже). Простой интерес к этому жанру перешел в яростное увлечение с того момента, как (лет 14) случайно где-то увидел репродукцию литографии H. Daumier. Затем увлечение литографией вообще, гравюрой, Hogarth, Callot, Гойя[5]. Гротескное и уродливое привлекало меня с детства.

Театр. Любил с малых лет. Все, имевшее к нему отношение (артисты «на свободе», декорации на дворе, парики в окнах и т. п.) вызывало трепет и уважение. Комиков любил чрезвычайно. В опере — «мешала музыка»[6]. Когда мы сами стали играть в театр, т. е. представлять, точно не помню, но лет 12-ти — 13-ти летом в пансионе на Рижском взморье ставили полуцирковые, балаганные, импровизированные спектакли между двух елей за раздвигающимися пледами (совершенно «девственно» — об «искусстве балагана»[7] мы ничего не знали — это было лишь результатом впечатлений цирка, театра и кино). Раз разыгрывали почти без сговора «Коляску» Гоголя (и страшно поэтому «завязли», т. к., лишь начав играть

Эйзенштейн — студент ГВЫРМ, ученик Мейерхольда, 1921 или 1922 год



Эйзенштейн — педагог в аудитории ВГИКа, 1930-е годы

«в винт», сообразили, что не знаем, как для этого орудовать картами, кончилось тем, что я — «генерал» — подрался с Чертокуцким за то, что он настаивал на «брюшке» для своей фигуры, с чем я абсолютно не мог согласиться); другой — «неудачного самоубийцу»; пародию на балет, на «Пиковую даму» и т. п. Еще значительно раньше регулярно каждое воскресенье играли с другим моим другом[8] все одну и ту же «пьесу» — сохраняя неизменной канву, каждый раз по-новому и в новой обстановке — «Жизнь пьяницы» по «сценарию» выписанной «за одну семикопеечную марку» брошюры общества борьбы с алкоголизмом. Так как особенно привлекали сцены «убийство банкира», «притон» и финал — «смерть под забором», мой приятель вел неизменно «пьяницу», я же преображался с каждой картиной (то умирал банкиром, то был упрекающей женой, содержателем притона, сыщиком, городовым, констатирующим «факт смерти», и т. д.). Затем стали сочинять сами. Всегда резко комическое. Играли чаще всего в ярмарочных масках и очень «витиеватых» сборных костюмах (помню, тогда еще меня поразил факт, который я должным образом лишь оценил после блестящей лекции Миклашевского[9] о «Методах импровизации» — «выражение лица» у маски и его изменения). Параллельно этому

ставились обстановочные спектакли на маленьком театрике, причем как пьесы (с позаимствованием двух-трех данных фабулы), так и картонные действующие лица были собственного производства — «покупные» были на вторых ролях и выходах. Маленькая ширма Петрушки тоже редко оставалась без дела (еще более ранее). Маскарады, карнавалы и шествия всегда пользовались большим интересом — «Карнавал в Ницце» в каком-нибудь «Royal Bio»[10] ни в каком случае не пропускался, так же, как и комические с погоней. В цирке привлекали почти исключительно клоуны (особенно в комических представлениях — почтенный Рудольф Труцци, вняв, должно быть, голосу крови, изредка ставил «комедии» — только долгое время спустя я разглядел, что он пользовал и старые сценарии, т. к. отчетливо помню рождение Арлекина из громадной воронки, разрезание его на части, срастание частей и т. п.). Перед домашними мне за этот «mauvais ton»[11] всегда было несколько совестно, и я уверял, что меня очень привлекают лошади. Но что меня окончательно «сгубило», т. е. предало театру — это была «Принцесса Турандот» в постановке Комиссаржевского у Незлобина в Рижский сезон[12]. Года не помню, но до 16 лет. Три дня ходил после этого сам не свой. Особенно ошеломили маски commedia dell' arte[13] (лишь позже, уже в Петрограде, узнал я, что это такое и что я видел, тогда, помню, был даже несколько шокирован «Панталон»[14] в Китае!) и совсем непривычное обращение с рампой, суфлерской будкой, залом. Смена декораций и необычайность мизансцен тоже были чем-то совсем новым. Этот спектакль я считаю все же решающим в моей «карьере». Затем года на 2—3 (окончание реального, поступление в Институт, minimum 1-го курса, трудности II-го, новые впечатления с переездом в Петербург, а из положительного: увлечение архитектурой вообще, Empir'ом[15], в частности, и «Старым Петербургом» в особенности) полное отключение внимания от театра, и настолько, что в первую зиму (1915—16) ни разу не был в Александринке, несмотря на уговоры, что «Дон Жуан» и «Стойкий принц»[16] идут «совсем вроде как «Турандот». Единственно посещаемым театром было «Кривое зеркало», его стиль и подходы меня сильно занимали. А затем пошло, как по рельсам: случайно купил Муратова, затем Вернон Ли, затем издали Миклашевского, далее попался сборник Перетца, «Три апельсина», «О театре» и т. д., попал на «Маскарад»[17]. Последнюю постановку считаю решающей на пути, намеченном «Турандот». С этого времени — определенное увлечение режиссурой — в виде бесчисленных планировок, проектов монтировок, зарисовок ко всякой прочитанной вещи. А потом, с 1918 года,— перелом во внешних условиях: покидаю Институт для военной службы (что очень хорошо) и двухлетняя трагедия — с военным строительством катаюсь по всей России. Урывками попадаю в Петербург, бессистемно стараюсь восполнить все, чего не знаю; Крэг, Театр для себя, Тик, Гофман, Immermann, Browning. Постижение всего этого в самой гротескной обстановке — вроде чтения мемуаров St.—Simon'a[18] на окопных работах (был техником), «развертка сценария» среди поля при разбивке сети, «Принцесса Малэн»[19] на покрытии пулеметного капонира! Монтировки к французским мираклям и эскизы костюмов на обрезках планов позиций и черновиках секретных донесений. Затем период любительских спектаклей — серьезных, как М.Х.Т., хотя идет Аверченко и злободневщина. Конечно, режиссура: правда, и декорации. Пробую играть, но меня по голосу принимают за travesti[20] — на этом поприще стушевываюсь. Встречаюсь в Вел[иких] Луках с В. П. Лачиновым[21], выпытываю у милого В. П. все, что можно, о режиссерских тайнах и, наконец, бежать в театр. С большими трудностями попадаю с «активной службы» — декоратором в П[олит] У[правление] Зап[адного фронта].

Задыхаюсь от отсутствия «театра» и ужасов профессионализма. Является возможность вернуться в Институт — уклоняюсь и пускаюсь в совсем романтическую авантюру — изучаю 1000 японских слов, перевожусь в Академию Генштаба на Вост[очное] отд[еление] (конечно, первое — Москва, второе — изучение японского театра на месте; увы, через 1/2 года бросаю это дело, ибо, чтобы изучить этот язык, надо minimum уйти от мира, и теперь копаюсь по Florenz'ам, Chamberlain'ам. Случайно знакомлюсь со Смышляевым[22], вступаю в Пролеткульт художником, сорежиссирую с ним (главным образом в композиции и разработке mise-en-scéne и деталей). Вместе ставим «Мексиканца»[23], в которого ввожу интермедии и разверстку 3-го акта, рисую костюмы и декорации, и enfin m'y voici[24].

*Сер. Эйзенштейн*

[1] «Тучеподобный рогоносец» Пьера Ле Лейера; «Дьявол глуп, как осел», «У всякого своя причуда», «Вольпоне» и «Варфоломеевская ярмарка» — пьесы Б. Джонсона.

[2] Добропорядочный, соответствующий общепринятой норме (*фр.*).

[3] И так далее, и тому подобное (*фр.*).

[4] Квадратные скобки здесь принадлежат Эйзенштейну.

[5] О. Домье, У. Хогарт, Ж. Калло и Ф. Гойя стали постоянными спутниками Эйзенштейна.

[6] Слова Шарля Бовари («Госпожа Бовари» Флобера), который говорил, что музыка оперы мешает ему разбирать слова.

[7] Об искусстве балагана, о балагане как виде театра писал Мейерхольд в своей книге «О театре» (1913), упоминаемой Эйзенштейном далее.

[8] Этим другом был Максим Штраух.

[9] Миклашевский Константин Михайлович (1886—1944) — театровед и драматург, в 20-е годы вел занятия в ГВЫРМ.

[10] Название рижского кинотеатра.

[11] Здесь: плохой вкус (*фр.*).

[12] Труппа Незлобина показала «Принцессу Турандот» по пьесе К. Гоцци в 1912 году.

[13] Итальянская народная комедия (*ит.*).

[14] Так в рукописи. Имеется в виду Панталоне — персонаж спектакля «Принцесса Турандот» (одна из постоянных масок комедии дель арте). Действие пьесы Гоцци происходит на условном Востоке, в сказочном Китае.

[15] Архитектурный стиль (*фр.*).

[16] «Дон Жуан» Мольера (премьера 9 ноября 1910 года), «Стойкий принц» Кальдерона (премьера 23 апреля 1914 года) — спектакли Мейерхольда в Александринском театре.

[17] Муратов Павел Павлович (1881—1950) — писатель, литературовед, историк искусства, автор известного труда «Образы Италии». Перетц Владимир Николаевич (1870—1935) — историк фольклора, литературы и театра, автор исследований о раннем театре восточных славян. «Три апельсина» — издававшийся в 1914—1916 годах студией Вс. Мейерхольда (под его редакцией) журнал «Любовь к трем апельсинам». «Маскарад» Лермонтова был поставлен Мейерхольдом в 1917 году (премьера — 25 февраля). О том, как он попал на этот спектакль, Эйзенштейн рассказывает в мемуарах.

[18] «Театр для себя» (1915) — книга Николая Николаевича Евреинова (1879—1953), драматурга, режиссера, историка и теоретика театра. Иммерман Карл Лебрехт (1796—1840) — немецкий писатель, историк и теоретик театра, создатель и руководитель театра в Дюссельдорфе. Броунинг Роберт (1812—1889) — английский поэт, малоизвестный в те годы в России. Сен-Симон Лу, герцог де Рувруа (1675—1755) — французский политический деятель, писатель, автор широко известных мемуаров.

[19] «Принцесса Малэн» (1899) — пьеса М. Метерлинка. О чтении Сен-Симона и Метерлинка летом 1919 года Эйзенштейн подробно рассказал в мемуарах.

[20] Травести — амплуа актрисы, исполняющей роли девочек, подростков, мальчиков. У Эйзенштейна в то время был высокий, тонкий голос.

[21] Лачинов Владимир Павлович — литератор, близкий к театру.

[22] Смышляев Валентин Сергеевич (1891—1936) — театральный режиссер, сотрудник Пролеткульта.

[23] Премьера спектакля «Мексиканец» (по рассказу Д. Лондона) в Первом рабочем театре Пролеткульта состоялась 18 мая 1921 года.

[24] И вот, наконец, я здесь (*фр.*).

*Публикация, предисловие и комментарии Е. Левина*

*С. М. Эйзенштейн*

# «...Мы работаем на одну и ту же аудиторию...»

Полемика С. М. Эйзенштейна с Дзигой Вертовым, обострявшаяся с каждым новым фильмом, была обусловлена не разноположностью творческих позиций, а, напротив, чрезмерной близостью несовпадающих платформ. Пока Эйзенштейн был театральным режиссером, его отношения с Вертовым развивались мирно — «уничтожение театра», вписанное в программу киноков, никогда не принимало формы газетных нападок на театр или спектакль. Вертовская группа снимала «Дневник Глумова» для «Мудреца» Эйзенштейна — тогда же он был включен в «Весеннюю киноправду». В том же 1923 году манифесты Эйзенштейна и Вертова появились в весеннем номере «ЛЕФа». Полемика разгорелась после «Стачки» — оказалось, что Эйзенштейн и Вертов работают на сравнительно узком секторе культурной карты. Ими овладело стремление размежеваться. Вертов стал намекать на работы «киноменьшевиков» — «суррогаты, сделанные под киноков» (Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, с. 79.). Для Эйзенштейна ситуация осложнялась тем, что у зрителей и критиков тех лет всякий случай экспрессивной формы ассоциировался с уже привычными экспериментами «Киноправд» — относительно «Киноглаза» Эйзенштейну приходилось доказывать, что в силу почти одинаковых сроков производства «Киноглаз» на «Стачку» «влиять не мог» и что сцены на бойне — чистое совпадение. С «Потемкиным» продолжалась та же история — список претензий по линии «заимствования внешней манеры киноглаза» возрос — сюда входили форма надписей, эпизод с поднятием флага и финал картины. «Выбрав путь наименьшего сопротивления — путь заимствования, Эйзенштейн уже на полдороге не останавливается. Он берет у «Киноправды» монтажное построение киновещи, принцип и форму ее надписей, он «разлагает» надписи, почти копируя в отдельных местах «Киноправду», он так же, как и мы, применяет крупные планы, строит кинофразы не по схеме вставки того или иного приема крупных планов в общий вид (худдрама), а по схеме самостоятельного сцепления этих кусков («Киноправда»). Далее он берет от «Киноправды» и «Киноглаза» прием показа «вещей», он берет у нас прием монтажа частей машин, показа митингов и т. д. В частности, картину «Потемкин» он строит под впечатлением «Ленинской киноправды», которую сам признает сильно воздействующей и, быть может, незаметно для себя попадает под ее сильнейшее влияние. «Ленинская киноправда» начинается с момента борьбы восставшего пролетариата, середина картины строится вокруг [события] — смерти вождя, кончается на моменте победы и бодрости — кадрами поезда революции, который наезжает на зрительный зал и проносится над головами зрителей. «Потемкин» тоже начинается с борьбы восставших, середина картины строится вокруг смерти Вакулинчука, заканчивается на моменте победы и бодрости — кадрами броненосца, наезжающего на зрительный зал» (выступление в АРКе 19 марта 1926 года, опубликованное в кн: История становления советского кино. М., 1986, с. 62—63).

Полемика, подхваченная А. Беленсоном в книге «Кино сегодня» (М., 1925), развивалась по двум риторическим моделям. Вертов, заботившийся о чистоте движения киноков, прибегал к полемическим приемам и формулам, сложившимся в партийной борьбе против «оппортунизма». Эйзенштейн, пользуясь аналогиями из истмата, старался представить киноков в виде отжившей исторической формации, противопоставив им свое искусство, в котором он усматривал формацию новую. В 1925 году, вслед за лозунгом Мейерхольда «театральный Ок-

тябрь», Эйзенштейн провозгласил фильм «Стачка» «Октябрем в кино», а «Киноправду» назвал «февралем». Чуть позднее он предложил другую историческую аналогию: Вертов — эпоха военного коммунизма, Эйзенштейн — новая экономическая политика. Спустя 20 лет, пытаясь обрисовать эволюцию художественного мышления, Эйзенштейн отодвинул искусство Вертова в эпоху неолита, поместив его между хрониками Люмьера (палеолит) и образным мышлением «Потемкина»: «Так что хроника переходного типа — «Киноглаз» — занимает место *точно* такое же, как орнамент между наскальным изображением и собственно изобразительным» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 1030, л. 18).

Эта сторона полемики отражает важный для обоих режиссеров вопрос приоритета и своего места в нарождающейся истории советского кино. Другая ее сторона касается расхождений программных. Эйзенштейн и Вертов примыкали каждый к своему крылу лефовского движения: Вертов к радикальному (Брик, Чужак), Эйзенштейн — к умеренному (Шкловский, Третьяков). С. М. Третьяков говорил: «Я никогда не считал, что ЛЕФ должен быть обязательно занят только хроникальными фильмами. Я считаю это несколько однобоким. Для меня всегда было совершенно оправдано то, что на обложке ЛЕФа находятся две фамилии — Эйзенштейна и Вертова. Это люди, работающие с одной и той же установкой, но двумя разными методами. Эйзенштейн — перевес агитационного момента при служебном положении демонстрируемого материала. Вертов — перевес момента информационного, где важнее сам материал» («Новый ЛЕФ», 1927, № 11—12, с. 51). Вертов: «Вопрос об искусстве нас особенно занимать не может: к этому делу я отношусь презрительно» (выступление в АРКе, с. 67). Эйзенштейн: «Стачка» не претендует на выход из искусства, и в этом ее сила» (Избранные произведения в 6-ти т., т 1. М., 1964, с. 113). Для Эйзенштейна зритель был конечной инстанцией, а фильм — переменной величиной. Для Вертова эта зависимость не представлялась бесспорной. Как конструктивист он видел себя не «творцом», а «производителем вещи». Результату противопоставляется процесс, произведение мыслилось не как функция, а как конструкция. Эйзенштейн недоумевал по поводу вертовских картин: «При блестящем мастерстве абстрактного, формального сочетания кусков «в себе», т. е. по признакам формальным (темп кадра, нагруженность кадра и т. д.) — полное неумение монтировать кадры по признаку эффекта на аудиторию» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 26). При этом, однако, не следует трактовать это расхождение в плане практической удобочитаемости фильмов. На обсуждении «Человека с киноаппаратом» Н. Г. Шпиковский признался: «До меня, например, никогда не доходят сравнения Эйзенштейна, а вот когда Вертов дает вертящиеся колеса промышленности, все увеличивающееся верчение, и врезывает все время трубу, которая идет в противоположном направлении, и по этой трубе ползет человек, до меня дошла фраза: тянется вверх вся эта промышленность. Вообще вся эта вещь — своеобразный язык» (ЦГАЛИ, ф. 2091, оп. 1, ед. хр. 34, л. 5).

Публикуемый материал освещает один из важных раундов этой полемики. В начале 1927 года в немецком журнале «Фильмтехник» (1927, № 4, с. 60—62) появилась статья Олега Воинова «Киноглаз», в которой подробно излагается творческая и теоретическая платформа киноков в том виде, как она представлялась участникам этого движения. Оценка роли Вертова в новом советском кино заставляла предполагать, что статья написана или со слов киноков, или одним из участников группы. В феврале 1927 года Эйзенштейн ознакомился с этим текстом и составил конспект ответного выступления (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 162, л. 11—13), позднее развернутый в письмо, которое предполагалось отправить в редакцию «Фильмтехник». Письмо печатается по черновику на немецком языке (с нечастыми вкраплениями русских слов), хранящемуся в ЦГАЛИ в фонде Эйзенштейна (1923, оп. 1, ед. хр. 910, л. 19—41). При переводе этого текста мы старались воспроизвести стиль русских статей раннего Эйзенштейна, который сам режиссер охарактеризовал как «плохой перевод с немецкого».

С Олегом Воиновым я не знаком. Но думаю, что он иностранец и Советской России не знает. Потому что его статье недостает именно самого существенного, что присуще нашей теоретической мысли. Он рассматривает киночество в качестве отдельно возвышающегося достижения, совер-

шенно вне зависимости от общих художественных тенденций того времени, когда киночество возникло. Кроме того, он рассматривает его вне зависимости от социальных факторов, которые только одни и объясняют, как это обычно случается с художественными направлениями, ту или иную тенденцию в искусстве эпохи. Это лишает его возможности дать правильную оценку киночеству и по отношению к сегодняшнему дню — времени, в социальном плане целиком и полностью иному.

В конце концов, взгляды господина Воинова на искусство меня бы совершенно не трогали, если бы под конец статьи он не сделал бы смелых выводов о моей работе и ее связи с киноками[1].

Последнее обстоятельство заставляет меня осветить этот вопрос, а заодно и поместить в подобающий исторический контекст сильно переоцененное явление киночества.

Это движение, якобы «задающее тон» нашему искусству, возникло, как правильно отметил Воинов, около 1922 года. Что это было за время? Этот и предшествующие этому годы были самым достопримечательным временем за последние десятилетия. Революция в стадии неприкрытой гражданской войны до последней наготы обнажает классовую ненависть и бросает в смертельную схватку приверженцев разных сторон. Все маски падают. Остается только или — или. Или друг, а значит — соратник, или мыслящий иначе, а значит — смертельный враг. Дипломатия, поза, красноречие, обходной маневр, политическая изощренность уступают место поднятому забралу. Красно-белый социальный примитив выливается в примитив административный. Ревком. Революционный комитет. Это короткое слово заменяет все органы власти. Смертный приговор и бракосочетание. Реквизиция и мобилизация. Военная оборона города, уезда, и тут же — совещание об убежищах для матерей и детей.

Задача не в нагромождении фактов, а в разработке отношения аудитории к определенным фактам и событиям. Голое нагромождение фактов годилось тогда, когда факт решал все — в эпоху лихорадочного осознания экономики, которая воцарилась сразу после гражданской войны.

Точно так же, как во время гражданской войны, когда агитаторские формулы [...] опрокидывали и заменяли многочасовые доклады и разъяснения, красно-белый агитационный примитив был средством более чем достаточным, так и в эпоху (1922—1923) более чем достаточной была чистая демонстрация фактов, показывающих, что, несмотря на интервенцию, голод, тиф и нечеловеческие страдания, перенесенные нами в борьбе за молодую советскую республику, у нас *все-таки* есть фабрики, у нас имеются возможности и безграничные перспективы. Эта мысль так захватывала, что хватало голой надписи, простого титра, чтобы волновать сердца и снова и снова поднимать рабочее настроение.

И вот... смерть Ленина. Какое произведение искусства по своему трагизму и накалу могло сравниться с кинопротоколом — хроникальными кадрами стотысячной толпы, стоящей на 25-градусном морозе? Когда каждое сердце было переполнено болью и скорбью. Что могло сравниться с запечатленными на пленке горькими слезами близких...

И здесь — высшая точка киночества и его упадок.

Потому что воздействественность на *одном* определенном историческом этапе (а именно, этапе полного превращения классовой борьбы в открытое столкновение, что с точки зрения политической — то есть, парламентской! — тоже выглядит как примитив) факта, исключительного для истории — смерти вождя пролетариата — нельзя считать методом искусства на все времена, независимо от дальнейших изменений общественных отношений. Это было и остается исторической ошибкой.

Я видел «Ленинскую киноправду» (хронику похорон Ленина, названную так по имени второй по величине газеты в СССР — «Правды») ровно год спустя после ее появления. И вот что примечательно — теперь, когда за год, прошедший в творческом созидании согласно учению вождя, непосредственная скорбь притупилась, воздействие этого фильма свелось к... чистому любопытству. Эмоциональный эффект сделался ничтожным. Плохо смонтированный киножурнал с нарочито ускоренной съемкой лиц, слишком знакомых как государственных деятелей, захваченных в момент слишком интимного переживания... Фильм — «экстренный листок», за которым мы в момент выпуска гоняемся сломя голову и который через три дня будет интересен только исследователям и коллекционерам...

Большая аудитория была того же мнения. Если ты режиссер, ты должен знать, как воздействовать на эту требовательную массу, понимать ее душевные движения.

Потому что, если в ситуации «переполненного сердца», когда достаточно одной спички, когда «к горлу подкатывает» — то есть при предельном эмоциональном накале зрителя, взволнованного темой как таковой, вполне хватило бы нанизывания фактов,— в ситуации схлынувшего эмоционального капитала встает вопрос о... да-да, об искусстве. Протокола уже мало! Нужно выстроить эмоциональный прорыв. Что-то предпослать, предпосланное усилить, что-то добавить, увести камеру к чему-то, казалось бы, второстепенному, затем вдруг опрокинуть зрителя в сердцевину темы, выше, выше, выше. Ну и так далее — это знает каждый профессионал. Это и называется искусством. Или инженерией — если под искусством понимать не импрессионистское «творчество», а хладнокровное и рассчитанное построение.

Управление эмоцией зрителя, спровоцированной определенным видом воздействия,— чисто художественная проблема. Именно ее отрицают киноки, противопоставляющие свое киночество искусству как таковому. И когда господин Воинов мягко обходит этот пункт, он решительно попадает под знамена Дзиги Вертова.

В тот же вечер показывался и «Потемкин», и я имел возможность на примере со сценой скорби по Вакулинчуку в Одессе сравнить воздействие на аудиторию вымысла и правды. И должен сказать, что математически выстроенный вымысел побивал нетронутую правду. Это было для меня тем большей неожиданностью, что за год до этого, в месяцы после смерти Ленина, признаюсь откровенно, «Ленинская киноправда» и на меня произвела огромное впечатление. Но именно в силу упомянутых обстоятельств.

Этот фактор — можно сказать, почти случайный, настолько необычной была драма революции, их породившая,— киноки в историческом плане переоценили, и, вместо того, чтобы проанализировать историческую обстановку и свою от нее зависимость, дабы в дальнейших битвах продолжать соответствовать ходу истории, вместо этого они застыли на однажды избранной точке.

Их «Киноглаз» подобен застывшему глазу Горгоны примитивного красно-белого воинственного 1920-го — это вместо того, чтобы следовать за лукавым и мудрым, постоянно меняющим тактику и сообразующим ее с новыми социальными условиями глазом Ильича!

Сегодня мы живем не в 1920-м и не в 1923 году. Сегодня проблемы разрешаются не мечом и не дубиной. Сегодня проблема брака решается не скотским соитием на чужом сеновале, как бывало во времена бесчисленных маршей мировой и гражданской войны, как было в послевоенные годы. Сегодня признается законным положение женщины, даже если не все положенные формальности осуществлены. Сегодня проводятся исследования с целью выяснить, как далеко могут простираться супружеские свободы в нашей преимущественно кре-

стьянской республике, в какой мере они вступят в конфликт с домашним хозяйством и укладом в деревне, находясь при этом в полном соответствии с городским бытом[2].

Сегодня мы позволяем кооперации вступать в свободную конкуренцию с частным предпринимателем. Мы бьем по нему не административно, а через самосознание кооператора-пролетария. И это оружие окажется для него более роковым, чем реквизиции военного времени. Новая экономическая политика порождает новые формы тактики в нескончаемой классовой борьбе вечно враждующих классовых сил. Художественно примитивный тактический плюсквамперфект в новых условиях дает осечку.

И формальному плюсквамперфекту киночества сегодняшние условия не по плечу.

Киночество уже давно не задает направления нашему искусству. Хотя в их распоряжении довольно сильный журналистский блок, который готов защищать подобную позицию[3].

Здесь, однако, кроется одно заблуждение. Потому что решительный примитив — спинной мозг искусства примитивных эпох — пережив свой век, обретает более сложную форму, чем просто одно из примитивных направлений. В нашем случае — чем киножурнал и культурфильм по сравнению с полнометражным фильмом и художественной пропагандой.

И опять господин Воинов пытается обойти острые углы. Потому что вторая ошибка киноков — недостаточное понимание этого обстоятельства.

Вместо того чтобы совершенствовать и разрабатывать свою область — киножурнал и культурфильм, они снимают то, что сами называют «патетическими боевиками»[4].

И эти боевики бьют мимо цели!

Возьмем, например, хваленые «Шестую часть мира» и «Шагай, Совет!». Вместо того чтобы оставаться — одному агитфильмом, другому — культурфильмом, оба убого покушаются на патетический метод воздействия, что, если не считать занимающих 50 процентов от длины фильма почти стихотворных ритмизированных титров[5], достигается вставленными между ними изображениями, похожими на открытки с видом, а не на «Нанука» или «Моану». Влияние «Нанука» на киночество очень чувствуется[6]. Преподносить обзор, как все российские народности посредством охоты, рыбной ловли и т. д. участвуют в государственной торговле, или демонстрировать действительно примечательные формы городского хозяйствования Моссовета — все это новые и новые вариации песен 1920—1923 годов.

В стороне от всего этого стоит блестящая «Москва» Кауфмана. Без всяких патетических претензий, прекрасно снятая, хорошо смонтированная, эта картина поставленную задачу — показать Москву — решает, естественно, съемками с натуры (в то время как философия «Шестой части» за неимением художественных средств должна впадать и впадает в обильное титроречие). «Москва» показывает киночеству здоровый путь и ту область — хронику,— которую оно должно занимать в строительстве советского кино[7].

И, наконец, третья ошибка киноков. Их самовольный «брак по расчету» — со мной.

Который коренится в том, что материал, которым мы пользуемся и в котором нуждаемся, у нас похожий. Это — социальный вопрос. Ничего не поделаешь. Как бы по-разному мы ни работали, мы работаем на одну и ту же аудиторию и в интересах одних и тех же партийных вопросов[8].

И решает здесь не *что*, а *как*. И я часто прибегаю к незатронутому искусством материалу, и здесь снова встает *как* вместе с *для чего*.

Машины. Сами по себе они еще не феномен искусства.

В их *применении* — вот где собака зарыта.

И резкое различие между информацией и эмоциональным подстегиванием с помощью одного и того же

материала — машины — я могу лучше всего показать на одном примере.

Сравните впечатление от любого культурфильма о механизмах с «игрой» машин в последнем акте «Потемкина».

Figaro ci, Figaro lá. Машины тут, машины там. Но различие между художественными направлениями налицо.

Различие кроется в *эмоциональном* использовании, а не в чистой демонстрации визуальных элементов. Будь то машины, морские пейзажи, мясные черви или пушки. Эмоциональное выстраивание визуальных элементов с учетом и использованием ассоциативно возникающих через эти элементы эмоциональных реакций публики.

Таким был принципиальный исходный пункт для теоретической постройки всех моих работ. В качестве принципа он существует с 1920—21 года. Но он существует как метод, а не как определенное использование определенного материала в манере киноков. *Манера и мода*— явления преходящие, а метод и воззрения включают в себя преходящую моду и манеру на правах составной части.

Согласно моим воззрениям тех лет (не изменившимся и сегодня), формула произведения искусства предстает в качестве ряда эмоциональных потрясений, по которому автор с самого начала сознательно проводит зрителя с тем, чтобы конечное эмоциональное состояние соответствовало изначально задуманному. Эти элементы воздействия включают в себя всю сюжетную сторону, внесюжетные единицы (einzelne behandelte Gegenstande), отдельные планы. Крупный план пары изящных женских ног или общий план 10 000 статистов являются в равной мере атомами воздействия, хотя и разного «тона».

Тон — лучшее слово. Ибо именно взаимосвязь элементов тона, а не чередование сюжетно сообразованных действий выстраивается в окончательную симфонию кадров. Даже если они совпадают с сюжетным целым — тут-то и кроется совершенство изобразительного ряда.

Это — постоянно меняющийся рецепт. Потому что средства, пробуждающие и повышающие эмоции (я их называю «аттракционами»), находятся в постоянной смене. То в силу политических конфигураций аудитории, то в согласии со временем, в котором мы живем.

В первую очередь вспоминается, как по-разному воспринимались некоторые «аттракционы» из «Потемкина» (острее всего — резня офицеров) в по-разному ориентированных политических кругах. Например, нацистами и сторонниками рабочих партий.

Это касается самих элементов (аттракционов). Здесь вопрос в том, что вызывает самый сильный отзвук, что лучше возбуждает эмоционально.

И использование того или иного материала — *не принципиальный, а чисто тактический вопрос*. А посему — неустойчивый. Как символика в поэзии (сравним изобразительность движения «Штурм унд Дранг», образность старой лирики и символику Аполлинера или Уитмена, или же экспрессионистов). Что сегодня будет решающим для *эмоциональных целей* — внеэстетические машины (конечно, оправленные в необходимый контекст других монтажных элементов) или соловей наших бабушек — это чисто календарный вопрос. Если сегодня самый сильный отзвук в аудитории вызывают символы и сравнения с машиной,— мы снимаем «удары сердца» в машинном отделении броненосца, приди им завтра на смену позавчерашние накладные носы и румяна — мы перекинемся на румяна и носы.

Такое понимание вопроса искусства неизбежно покажет, что киночество — это совершенно изолированная группа, стоящая на позициях «аттракцион-1923». Аттракцион «видения в себе и для себя» сейчас сильно устарел, и состояние на 1923

год «воздействия *показом* материала *как такового*» тоже подвержено закону относительности и сейчас нуждается в несколько иной и более сложной обработке. В случае, если оно претендует на большее, чем хронику[9].

Теперь несколько слов о моих актерах. Господин Воинов соизволил усмотреть и в них доказательство моего сближения с киноками. В свете вышесказанного такое сближение, собственно, следовало бы считать попятным движением рака. Воинов доказывает это 1) указанием на «Генеральную линию», в которой «крестьяне *уже* (заметим это *уже*) сняты в своем повседневном труде», во-вторых, с помощью двух моих первых фильмов, в которых актеры изображают «скорее тип, чем индивидуумов», а «массы превращены в агитирующих действующих лиц».

По-моему, эти доказательства бьют целиком и полностью мимо цели! Во-вторых, типизация — это художественная концентрация индивидуального. А именно, вычленение всеобщего из случайного, то есть жизнь «в большей мере, чем бывает в действительности», в то время как киноки вполне довольствуются *жизнью, какой она видится с одного раза*. Что до моего обыкновения снимать *просто людей*, а не актеров, то это не меняет дела, так как в моем распоряжении остается характеризация актерского действия. Пользуешься ли ты актерами или непрофессионалами, принципиального значения не имеет.

И речь идет всего лишь о поисках естественности! Боже мой! Да ведь естественности требуют все, от захудалого режиссера до знаменитого поставщика боевиков. Применение натурщиков в целях натуральности — всего лишь тэйлоризация стремления к естественности. Как и выбор исполнителя с готовыми физическими данными вместо того, чтобы гримировать актера с нейтральной внешностью.

И когда мы, подсмотрев настроения, всегда очень явственные у далеких от искусства людей, склеиваем из полос целлулоида *физические проявления*, по полметра на каждое, для того чтобы они привели нас к нужному эмоциональному переживанию, то эта наша работа очень далека от фабрикации профессионального поведения агитаторов в «жизни, как она есть» киноков[10].

Что касается моего нового «недавно законченного» фильма «Генеральная линия», то данные, приведенные господином Воиновым, просто неверны.

И по той простой причине, по которой всемирно известный мещанин из анекдота не мог выстрелить из пушки в честь прибытия в городок короля Вильгельма — из 66 причин самой мелкой было отсутствие в городке пушки.

«Генеральная линия» еще не готова. Заснято только 65 процентов кадров. Никто (и в особенности из окружения киноков!) ничего из предварительного материала не видел. И поэтому делать на его основании решительные выводы, мягко говоря, представляется слишком смелым!

Как и определять место фильма в новой советской кинематографии в целом.

А мое якобы признание влияния на мое творчество киноков — чистый «вымысел» этого поборника «правды»![11]

[1] Имеется в виду следующее место статьи Воинова: «Выше уже говорилось, что киноки представляют сегодня только одно направление в русской кинематографии. Другие режиссеры по большей части еще находятся на пути традиционного игрового кино. Но нельзя не признать возрастающее влияние новых принципов, и сильнее всего именно на крупных режиссеров. Первый фильм Эйзенштейна «Стачка», а также «Потемкин» носят явные следы влияния киноков. Впрочем, Эйзенштейн и сам это признает. Оба эти фильма — первые попытки применить методы нового направления к «сделанным», то есть игровым картинам. Последний, недавно законченный

фильм Эйзенштейна «Генеральная линия» уже существенно ближе к принципам киноков, чем предыдущие. Если в первых фильмах актеры представляли скорее тип, чем индивидуума, а массы становились действующим лицом с агитационной направленностью, то в «Генеральной линии» крестьяне уже сняты за их повседневным трудом». В экземпляре журнала, принадлежавшем Эйзенштейну, этот абзац отчеркнут карандашом (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 950).

[2] Это рассуждение, скорее всего, возникло под впечатлением от пьесы С. М. Третьякова «Хочу ребенка», прочитанной автором на заседании ЛЕФа в феврале 1927 года.

[3] Группу киноков в печати поддерживали газетчики-«правдисты» (М. Е. Кольцов, А. В. Февральский) и журнал «ЛЕФ» («Новый ЛЕФ») — последний до середины 20-х годов, когда наметился разрыв его редакции с Вертовым (статья В. Б. Шкловского в «Советском экране», 1926, № 32), перешедший в открытый конфликт (статья О. М. Брика в «Новом ЛЕФе», 1928, № 4). Воспользуемся случаем, чтобы исправить ошибочно прочтенную запись в дневнике Вертова (Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., 1966, с. 168). Запись от 6 марта 1927 года следует читать: «Стоит ли доказывать лысому (вместо: моему) лицемеру» и т. д.

[4] Выражение «революционно-патетический кинобоевик» (у Эйзенштейна — pathetische Schlager) принадлежало не кинокам, а газетным анонсам, так рекламировавшим «Шестую часть мира» (См.: «Кино-газета», 1926, 17 августа).

[5] В жанре собственно стихотворном опыты Вертова ориентированы на поэтику кубо-футуризма, в жанре кинотитров — на поэзию Уитмена и прозу Хлебникова. Приведем (в записи Л. М. Рошаля) надписи из «Шестой части мира»:

Вы, которые едите оленье мясо
Обмакиваете в еще теплую кровь
Ты, сосущий материнскую грудь
И ты, бодрый столетний
Мать, играющая с ребенком
Ребенок, играющий с пойманным песцом
Ты, запрягающая оленей
И ты, стирающая ногами белье

и т. д.

В монтажной конструкции этого фильма В. Б. Шкловскому послышалась модная форма русской поэзии: «Несомненно по стихотворному, формально разрешающему принципу построена «Шестая часть мира» Дзиги Вертова, с ясно выраженным параллелизмом и с вторичным появлением образов в конце произведения, иначе осмысленных и отдаленно напоминающих, таким образом, форму триолета» (Поэтика кино. Л., 1927, с. 141).

[6] «Нанук с Севера» (1922) и «Моана южных морей» (1926) Р. Флаэрти (первый сочувственно упомянут Вертовым в полемике со Шкловским) шли в советском прокате с 1924 по 1927 год.

[7] М. А. Кауфман и его фильм «Москва» («Совкино», 1927) представляли умеренное крыло эстетической платформы киноков, что делало оператора удобной фигурой для назидательного противопоставления радикалу Вертову (этому способствовал латентный антагонизм отношений режиссер — оператор, старший брат — младший брат). Хвалебную рецензию Л. В. Кулешова на «Москву» напечатал «Новый ЛЕФ» (1927, № 4, с. 31—34), в чем Вертов усмотрел политику раскола. Подозрения подтвердились, когда тот же мотив прозвучал в указанной статье О. М. Брика, на которую киноки ответили протестом и заверениями в сплоченности (см. их письмо в «Правду», опубликованное А. В. Февральским в «Искусстве кино», 1965, № 12, с. 70—71). Между тем отношения между Вертовым и Кауфманом развивались в направлении творческого разрыва. В интервью незадолго до смерти М. А. Кауфман сказал, что в 20-е годы не до конца разделял вертовское «отрицание искусства»: «Я всегда ощущал некоторое лицемерие в том, что мы при этом ходили смотреть игровые фильмы с большим удовольствием, восхищались ими, ходили, например, в театр... впрочем, нам не нравилось ничего, кроме оперы. Это правда. И мы собирались отвергнуть искусство» (приводится в обратном переводе с публикации: Michelson A. An Interview with Michael Kaufman. October, 1979, № 11 (pp. 69—70). Режиссерский метод Кауфмана (разложение жеста), подробно обоснованный в статье «Киноанализ» («Пролетарское кино», 1931, № 4, с. 8—11), в глазах некоторых современников напоминал Эйзенштейна и эстетические уроки, которые тот вынес из наблюдений над театром кабуки (Ушаков Н. Три оператори. Київ, 1930, с. 21).

[8] Сказанным обусловлен примечательный параллелизм в творческой эволюции Вертова и Эйзенштейна — от фрондирующей эстетики «Стачки» и «Киноглаза» (вызвавшей сочувственную реакцию среди приверженцев дадаизма на Выставке декоративных искусств в Париже) через патетические построения в «Потемкине» и «Ленинской киноправде» к почти одновременным попыткам попасть в русло социально-политического заказа — «Генеральной линии» и

«Шестой части мира», каждая из которых окончилась неудачей (именно в смысле социального заказа) вследствие изменившейся политической конъюнктуры.

[9] Ср. более раннюю эстетическую позицию Эйзенштейна, согласующуюся с тезисом об «изживании» искусства в будущем обществе: «Утверждаю, что уверен, что будущее несомненно за бессюжетной, безактерной формой-показом, но будущее это наступит лишь с теми условиями социального уклада, который будет давать возможность всестороннего развития и всестороннего изживания своей природы, применения всей своей энергии в действии, и человечество не будет нуждаться в удовлетворениях фиктивными энергетическими деяниями, даваемыми ему всеми типами зрелищ, отличающихся лишь методикой высказывания их» (Монтаж кино-аттракционов. Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. Материалы и сообщения. М., 1985, с. 18—19).

[10] Элементы инсценировки в фильмах Вертова — традиционный объект нападок со стороны его противников, ср. у Шкловского: «Кажется, его группа против актера. Но так как неактер не умеет вести себя перед аппаратом спокойно, то возникает такая проблема: научить всех сниматься. Сложный способ забивания стенки в гвоздь». (За 60 лет. М., 1985, с. 78). Эти элементы чаще всего использовались в роли служебных (связующих) звеньев кинофразы. Так возникали «сквозные» персонажи, видимо, инспирированные надфабульной фигурой «матери, качающей колыбель» из «Нетерпимости» Гриффита, но слегка окрашенные традицией русского символизма (подмеченной у Вертова тем же Шкловским). Так, «Некто-человек» одной из ранних «Киноправд» перекликается с «Некто в сером» из «Жизни человека» Л. Н. Андреева.

[11] Ср. у Э. И. Шуб: «С. М. Эйзенштейн, отрицавший влияние работ Вертова на «Стачку», с прямотой и честностью большого художника не раз говорил мне — я уверена, что не только мне, но и своим ученикам по ГИКу,— что одна из лучших драматических сцен «Броненосца «Потемкин»— митинг у тела Вакулинчука — сделана под непосредственным влиянием этого произведения («Ленинской киноправды».— *Ю. Ц.*) Вертова». Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф. М., 1972, с. 88).

Публикация *Н. Клеймана*
Вступительная статья, комментарий, подготовка текста и перевод *Ю. Цивьяна.*

*Олег Ковалов*

# Символы времени

Фильм «Бежин луг» разделил судьбу многих произведений искусства, что не пришлись ко двору в 30-е годы — он исчез. Ныне один «интеллигент» энергично выразился: «Черт с ней, с культурой,— людей бы не трогали!» Обманно подобное человеколюбие: зло обычно начинает с культуры. Не случайно 1937 году предшествовал 1936-й с его кампанией истребления «формализма» в искусстве, вздутой до общегосударственной значимости.

Основа ленты с поэтичным тургеневским названием — отнюдь не поэтичная история пионера Павлика Морозова, выдавшего властям отца — пособника кулаков — и убитого им. В 30-е годы трагедию с непроясненными обстоятельствами возвели в мобилизующий социальный миф.

В искусстве распространилась тема борьбы с «врагами народа»; вот-вот, казалось, будет изваян величественный эталон призыва к беспощадности. Кому, как не монументалисту

«Бежин луг».
Рабочий момент

Эйзенштейну, отлить его в бронзе!

И в известном смысле «Бежин луг» стал памятником своего времени, тем более значимым, что фильма — нет; в стиле С. Дали рисуется этот монумент: на пьедестале — окруженная ореолом выбоина в воздухе, зеро, зияние...

Подмывает счесть: что-то такое в фильме противостояло ложным идеям, и даже смириться с утратой, успокоясь за гражданскую репутацию якобы бросившего им вызов режиссера. Но понимания, почему нечто исчезло, нет без ясности: что исчезло?

В 1967 году из сохраненных срезок пленки «Бежина луга» С. Юткевич и Н. Клейман смонтировали трехчастевый фотофильм. Это единственное, дающее ныне образную, значит — наиболее точную информацию об «изначальной» ленте. Бегут под гениальную музыку С. Прокофьева «стоп-кадры» — кажется: то плавной волной льющаяся, то спазматически пульсирующая, то отчаянно взметывающаяся кардиограмма биения исчезнувшего сердца вот-вот станет просверком молнии, вырывающим из мрака черты неведомого творения...

Но фотофильм лишь множит вопросы: он, кажется, подтверждает все существующие трактовки так и не смонтированной режиссером и сгинувшей ленты — и не совпадает ни с одной. Естественно, не избежит этой участи и трактовка, предлагаемая мной.

Известны утверждения, что «Бежин луг» не только не противостоял догмам 30-х годов, но был крайним их выражением: силами искусства сталинские идеи доводились до логического итога, чеканились до степени, испугавшей самого Сталина. Одно дело, мол, когда о подвиге Павлика Морозова — стихи С. Щипачева, другое — когда Эйзенштейн пытается создать подобие античной трагедии...

Разумеется, социальная схематика времени проглядывает и в фотофильме. Но отчего мы, уже не скованные тезисом об обострении классовой борьбы при социализме, переживаем ныне высокое эстетическое наслаждение и душевное очищение?

Согласно другой точке зрения, фильм — чуть ли не пацифистский, общественному ожесточению противопоставлявший идеал всеобщего примирения: герой его, пионер Степок, не раз предотвращает насилие, готовящийся ли поджог или расправу колхозников с поджигателями, и даже умирая — символически разламывает поднятое над головой ружье. Пионерский галстук его оказывается ме-

**«Бежин луг».**
**Рабочий момент**

нее значим, чем, скажем, его белая, просторная, разлетающаяся по ветру рубашка-хитончик или плещущая крылами стая голубей, спасаемых Степком от пожара. Кадр, где голуби мечутся в черном дыму,— эмблема так прочтенного фильма: Степок — родня «прекрасному человеку», о котором мечтал и гибель которого в несовершенном мире скорбно предрекал Достоевский.

«Либеральная» трактовка образа Степка парадоксально совпадает с догматической, винящей фильм как раз за то, что сельский пионер предстает в виде ангела, излучающего сияние. Обе же они исходят из желаемого.

Если Степок и ангел, то земной: легконогий сельский пацан с чистыми серыми глазами, взрослой складкой меж бровей — веер-венчик жестких выгоревших волос словно взбит тугим ветром над переменчивым лицом то смешливого живчика, то лобастенького активиста. Где, как сыскал С. Эйзенштейн для съемок удивительного Витю Карташева? Он впрямь сияет — улыбкой.

Романтизм мышц, мужества, несокрушимой поступи покорителей высей и глубин несли ликующие, победительные улыбки Л. Орловой, Н. Боголюбова, С. Столярова.

Но стандартизованная, клишированная «улыбка-легенда 30-х» сияла не только на лицах знаменитостей.

Чем не эмблема времени — скажем, этот снимок?

...Стрельнула глазами, сверкнула улыбкой, челка завернулась запятой, смуглое плечико оторочено лямкой купальника: бассейн искрится, тело, что тайно оглядывала в раздевалке — ладно и молодо, небо плавит, слизывает, как мороженое, прохладную кучевую тучку, город в лесах, высотках, флагах — вот-вот воспарит, хранимый серебряными стратостатами, к иным мирам, как Лапута, как диск, пущенный загорелой рукой атлета-гиганта, что стоит рядом — на фоне конструктивистского корпуса, накрененного словно не ракурсом, а шутливым пошевеливанием его бронзового плечища,— склонив голову в кудрящках, девичьи застенчив, улыбается кротко, задумчиво, горячая кожа его пахнет летом, что нынче в Москве мировое, лучше не бывает.

Ямочки на щеках белозубой девушки — в истории фотоискусства. Самый светлый снимок Б. Игнатовича —

самый пронзительный. Подпись «Юность», 1937 год». Такие улыбки сверкали на фоне багровых туч...

Таковы и счастливые, прекрасные лица мужиков, баб, детворы «Бежина луга»; из грозди друзей-пионеров Степок выделен лишь типажной завершенностью, совершенностью — как бы фокусирующей, наводящей на резкость черты каждого из этих бойких белоголовых мальчишек. Праздничный и опрятный народный мир в почти пейзанскими картинами радостно-безмятежных полевых работ, казалось, и потребен «начальству», вызвал же — высочайший гнев. Почему?

В исследовании «Изображение и образ» Л. Козлов писал: опорные ситуации фильма — предательство сыном отца и разгром колхозниками храма не могут символизировать то, на что претендуют, то есть величественные шаги к прогрессу, ибо суть их регрессивна: истребление традиционной морали и культурной памяти. Верно — не могут. Но важно — как они трактованы режиссером: может быть, это объяснит трагичную судьбу фильма?

...Видно, как посильно микшировал Эйзенштейн смущавшую его тему сыновнего предательства.

Во-первых, сцены доноса в фильме просто нет, как и в куда более воинственном сценарии А. Ржешевского. О том, что Степок случайно услышал и предупредил колхоз о каком-то готовящемся поджоге, мы узнаем из бессвязных речей его пьяного отца. Событие вынесено не только за кадр, но и за рамки фильма — грянув как бы до начала действия, оно кажется смазанным, неясным, гадательно-предположительным.

Во-вторых... Критика обзывала отца «звероподобным кулаком» — но какой он кулак? Пьянь, голодранец. И звероподобен — как-то шелудиво: из-под кудлатой, свалявшейся волосни глядят тоскующие, слезящиеся глаза больной дворняги, готовой лизать пинающий сапог сильного Хозяина. Это дремучее, жалкое, неразвитое и привязчивое существо путается в ногах поджигателей —похоже, приваженное бутылкой для дел, о которые им самим лень мараться. В банду его явно заносят нетвердые ноги пропойцы — что, возможно, и не удовлетворило «инстанции»: пионеру надлежало биться не с подзаборными алкоголиками, а с сознательным врагом. Мифологизированный Павлик Морозов прицельно рубил узы — Степок «сигнализирует» как бы вообще, попадая в отца рикошетом.

В-третьих, социальный миф молчал, что Павлик Морозов из-за пьяницы отца остался без матери. С. Эйзенштейн укрупняет именно этот мотив, начиная фильм кадрами, где Степок семенит рядом с телегой, полями, перелесками везущей мать, забитую отцом: под задумчивыми кучевыми облаками плывет по волнам разнотравья эта ладья. Природа то ли провожает отмучившуюся крестьянку, прощально одаривая своей красотой, то ли, убравшись нарядно и целомудренно, встречает — милосердно в себе растворяя. Щебечущая белоствольная рощица, куда вкатывается телега, омывает тело прохладой, обволакивает рябящей сетчатой тенью, словно ласково уволакивая, погружая его на покрытое галькой дно глубокой, вечно струящейся реки.

Мощная реалистическая мотивировка не дополняет здесь классовый конфликт отца и сына, а размывает, переиначивает. (Позже у С. Эйзенштейна тема деформирующей детскую психику травмы от убийства матери отзовется в образе Ивана Грозного, чьи жестокость и мстительность будут трактованы отчасти как изживание этого комплекса.) И А. Ржешевский как ни пытался славить «новую нравственность», без этого мотива не обошелся, чувствуя нехватку одних идейных подпорок для художественного оправдания сыновнего предательства.

В «Бежином луге» разрушителем родовых начал стал больше отец, убивший жену и сына, чем Степок, чьи действия смазаны, неотчетливы.

Но поразительно: система ленты вовсе не требует нравственной реабилитации Степка — будь он стократ доносчиком, звучание фильма не изменилось бы. Дело здесь в свойствах эйзенштейновской образности.

Зрителями молодая мать, гибнущая на ступенях Одесской лестницы, воспринималась как Мадонна XX века, оставаясь одесской мещаночкой: кровь из простреленного живота заливает поясную пряжечку, оттиснутую в форме лебедя — клишированный знак ординарности, дурного вкуса. Клич Вакулинчука «Братья!» — отзвук Нагорной проповеди, его гибель на реях напоминает распятие, его тело отпето не только народом на экране — народами в кинозалах земли. Но как ни сближаем он с мессией, плотный кряжистый матрос внешне вполне прозаизирован.

Человек у Эйзенштейна историчен: при тенденции к мифологической и космической обобщенности он всегда хранит земную плотскость, социальную конкретность. И Степок — живой мальчик 30-х годов, не нуждающийся, чтобы его задним числом и из лучших побуждений облагораживали, тем упрощая. Да, заразительна его улыбка — но в иных кадрах он смотрит на отца вполне непримиримо, набычась: эти серые, немигающие, широко расставленные глаза действительно просятся на плакат, зовущий: «Бди!» Этот мальчик вполне мог выдать отца — не из шкурности, трусости, низости, а... скажем так — из принципиальности.

Отрекались от родных, «сигнализировали» — подчас из уродливо продлившихся свойств цельного характера: честности, боевитости, бескомпромиссности. Без либерального негодования, понимая, отчего сбиты нравственные ориентиры поколения, пишут сегодня о «безвинных осведомителях», скажем, К. Воробьев (в повести «Почем в Ракитном радости»), М. Алексеев в «Драчунах», В. Дудинцев в «Белых одеждах», С. Антонов в «Ваське»...— показывая: юные палачи эти — сами жертвы.

Таких «степков» — пруд пруди на экране 30-х: чем же эйзенштейновский не угодил начальству? Ответ прояснит вторая «скользкая» ситуация фильма, отмеченная Л. Козловым.

Эйзенштейн, мудрец и энциклопедист, напитан мировой культурой: даже в снах ему являлись волшебные книжные лавки с несметными букинистическими богатствами — под треск будильника тающими в руках, стекающими с пальцев радужными каплями. Несмотря на эпатажные заявления в молодости, ему был чужд культурный нигилизм, а идея разгрома, погрома — отвратительна: она раззуживает гнилую кровь хулиганья, ублюдков, опричников, пожаром охватывает звереющую толпу — в сценарии «1905-й год», в фильме «Стачка», в исчезнувшей сцене «Ивана Грозного»...

В «Бежином луге» радостные пейзане с песней идут на штурм церкви. Экран славил снос храмов не только киноподелками, но по-своему значительными лентами — «Энтузиазм» Д. Вертова, «Хабарда» М. Чиаурели. Эти картины, призванные подстегнуть и так набирающий ход процесс, по сути, выражали растерянность художников перед ним. Протест против сноса зданий означал бы не только защиту архитектуры, а и неприятие слишком многого в социальной жизни 30-х. Но непосильно было становиться вне общества, которому веришь, служишь; легче — попытаться доказать себе высшую разумность перемен, и на том смириться. И разрушению в фильме приискивались аргументы все витиеватее, их надуманность компенсировалась истерическим пафосом, тщащимся заглушить нравственные колебания авторов.

С. Эйзенштейна не восторгал насильственный атеизм: он печально допускал, что из обломков взорванного храма Христа Спасителя могут торжественно собрать общественный нужник. Но в «Бежином луге» и он отдал дань мучительному самоубеждению в необходимости подобных

«Бежин луг»

акций — пытался придать разумные черты неразумию.

Эпизод разгрома в сценарии А. Ржешевского написан жирно и грубо — с солеными прибаутками размолачивают обушками киот, споро и задорно «выковыривают» ломиками иконы из окладов. Оргия разрушения живописуется взахлеб. Возможно, аффектация хамства здесь — имитация удали, глушащая авторские сомнения.

Эйзенштейн избирает ход, обратный сценарному — для себя и неожиданный, и органичный: разрушение он снимает как светлый праздник созидания[1], что уникально в мировом кино. Сцена поразительно двойственна: невозможно отвлечься от ее буквального смысла, не увлекшись божественной красотой, которой лучатся сияющие кадры. Антикультурная акция снята как бы «с помощью» образов гуманистической культуры: крестьяне здесь — седобородые проро-

[1] В фонограмме это подчеркнуто величальным хоровым пением, музыкой С. Прокофьева

ки, парни — плечистые возрожденческие апостолы, налитые девушки — столь же земные Мадонны, мужик, крушащий иконостас, — библейский Самсон, пухлый малыш в рубашоночке, плавно возносимый под купол, к косому светлому лучу, золотящему его кудряшки,— восходящий на Царствие младенец Христос.

Выносят церковную утварь: чем более оголяется храм, тем активнее, как бы вперекор этому, реальность насыщается чертами исчезающего, обретает облик истребленного, на глазах вытесняясь, замещаясь мифом. Изгнанное с икон селится в жизни.

Еще в «Энтузиазме» лишенная маковки и украшенная фанерной звездой колокольня снималась в величественном, запрокидывающем ее ракурсе на фоне стремительно, со свистом несущихся облаков: игла реяла, рассекала пространство, ставшее гулким и космичным, сквозь века как символ веры вообще, не важно, как атрибутированной. Такая новая вера.

«Бежин луг»

Невольный, верно, обертон образа Д. Вертова — программно, последовательно развит в центральном эпизоде «Бежина луга». Сцена, зовущая извести религию, решена образными средствами той же религиозной мифологии. Общечеловеческий идеал торжествует как раз во время его крайнего поругания, воспаряя над классовыми эксцессами. Гони духовность в дверь — облачком вплывет в окно: на что уж топтал все церковное А. Ржешевский, а и у него Степок гибнет под «Реквием» Моцарта, музыку отнюдь не светскую...

Разгром церкви у Эйзенштейна напоминает карнавальное действо с обрядовыми шутейными кощунствами, не грозящими действительному авторитету священного: кадры, где пионер корчит рожи выпотрошенному из гробницы черепу, перекликаются со знаменитым эпизодом мексиканского «Праздника Смерти» из предыдущей работы режиссера.

Сверстники Степка из фильма «Граница на замке» режиссера В. Журавлева того же 1937 года грезят шпионами днем и ночью. Прочесав приграничную полосу, придирчиво оглядывая одежду каждого чужака и едва присев на завалинку после этой беготни, начинают сладостно фантазировать о ловле диверсантов; игры их — не отдых, а род мобилизующих маневров: со строгим окриком «Остано-

витесь, гражданин!» выступает из кустов голопузый пацан, держа наперевес дудочку, наставленную в спину поднявшего руки приятеля, и даже трехлетний бутуз с басистым ревом несется сигнализировать о щенке, прыгнувшем через поднятый им прутик: «Мама, Жучка границу перебежала!..» Эти возбужденные бдительностью дети вызывают не страх — жалость: кажутся больными.

Они и подобные герои и есть социальный миф: равны ему, исчерпываются им. Степок же разнится от них не степенью «облученности», а тем, что как историческая данность введен в систему иной мифологии — изваян на фоне вечности.

Погибая от пули родителя, он не только «преломляет оружие», но выдыхает друзьям: «Отец...» — в чем тоже можно увидеть символику, обратную «пацифистскому» жесту — и умирая, мол, он продолжает доносить.

Но как звучал всхлип, ставший в фотограмме титром? Степок мог поминать отца в беспамятстве — любя, жалеючи, желая что-то договорить, мог по-детски звать его на помощь. Легко дорисовать: интимный прощальный выдох пионеры скоренько утилизуют, обращая в наводящий на врага след,— и торжествующе узреть в этом «остроту»... но социальные обобщения вытекают в фильме не из сюжетных витков, вполне рутинных для 30-х годов, а из его структурной природы. Здесь не важно, сознательно ли выдает отца умирающий Степок: конфликты фильма обволакиваются сферой общечеловеческих образных представлений, и значима сама соотнесенность «старой» мифологии — с новейшей.

Социальный миф почитался высшим, каноническим выражением самых передовых воззрений, механически отменяющих все иные. В фильме он как бы не оспорен, но объективно унижен тем, что представлен элементом, частным проявлением некоей извечной закономерности, неподвластной указам и личным хотениям — деталью на фоне, звеном в цепи, бусиной в четках, камешком мозаики. Чванная самодостаточность «нового» мифа, поверенного началами Вечности — компрометируется: он предстает заведомо эпигонским, скоротечным. Социальный миф — миг, претензии его — историческое самозванство.

Д. Вертова огорчал скупой прокат его «Колыбельной» (1937). Да, зажим «культовой» картины странен. Но чиновника ведет не идея, пусть верноподданническая, а истонченный инстинкт самосохранения: опасность себе он чует и в, казалось бы, социально невинных абстракционизме или бытописательстве, и в перехлестах «культовых» восхвалений. Для вящего возвеличивания вождя Д. Вертов параллельно воспевает Вечное материнство — в бытийный контекст вводя «отца народов» на правах явления природы.

Буквы из цветочных гирлянд плыли над перекатом толпы: «Сталин — наше солнце», но более прижились корявые изречения типа «Сталин — лучший друг физкультурников», где вождь был «равен себе», не тягался со светилом, естественно первородным. Идее культа не нужны дубликаты: второй смысловой центр фильма Д. Вертова умаляет социальный миф очевидной несоразмерностью вечного и преходящего. Потому, а не из тупости кинопроката не популяризировалась эта, последняя, в общем, его авторская работа.

Здесь следует искать объяснение запрета не только «Бежина луга», но и, например, некоторых произведений с мотивами социального утопизма, казалось бы, ориентированных на «третью действительность», то есть светлое будущее, радостными чертами которого надлежало наделять превосходное настоящее.

Критерий оценок при этом исходил не из анализа — его не было, многие представители официозной эстетики 30-х годов полагались просто на нюх, оттого и не утруждали себя аргументацией и точностью обвинений. Как говорится, «был бы чело-

век — дело найдется». Нестандарт априори был приговорен к истреблению.

«Бежин луг» клеймен «формалистическим» совсем уж нелепо — попал под кампанию, позже, очевидно, приписали бы «космополитизм» или иную грозную бессмыслицу. В фильме же — та «неслыханная простота», что часто закономерна после полосы экспериментов. «Старое и новое», «Да здравствует Мексика!» — предвещали и артистичную прозрачность, и важнейший мотив «Бежина луга», резко выделяющий ленту из современного ей кинопроцесса.

Ныне видно: сверхавангардными поэтами 20-х были не те, кто изощренным слогом воспевал кадящие заводы, а... «традиционалист» С. Есенин, в своем завтрашнем ви́дении природы перемахнувший через наши головы, под нажимом жизни туго размышляющие об экологии.

Природа и поэт живут по своим законам, поэтому — как заразительный пример — сминаются чугунной поступью директивной догмы, целящейся оковать собой мир. Природу насильнически «покоряют» рытьем «великих» каналов, лысенковщиной. При этом варварскому разбазариванию природы, разбою посвящают патетические оды.

Даже пантеист А. Довженко в фильме «Иван» плавно льющуюся панораму божественных берегов Днепра оборвал кадрами взрывов, как бы признавая в истреблении красоты некую высшую необходимость.

Человек — часть природы — и в 30-е делил ее трагедию. Фильм «На Дальнем Востоке» (режиссер Д. Марьян, 1937), где под гром маршей трактора атакуют тайгу, постодушно иллюстрирует, как небрежение природой распространяется и на ее «венец». Грузовик, везущий аммонал для взрыва перевала, застревает — разумеется, из-за вредителей — во льдах. «Враги народа» провокационно зовут спасать народ, женщин в кузове, а положительные герои — аммонал. Но и без их зычного клича сознательные бабы уже прыгают вниз, гневно расшвыривая просчитавшихся негодяев. Облегчась от балласта, грузовик растворяется в метельной мути, оставляя на льду меньшую, чем взрывчатка, ценность: жмущихся друг к дружке женщин, смерзающихся в холмик, курящийся снежным прахом.

Поразительно: не Довженко, а Эйзенштейн, «левак» 20-х — футурист, урбанист, схематик, славивший топот ног по брусчатке, полет фабричных труб, буравящих небо, кудряшки стальных стружек — в конце 30-х пронзительно воспел природу. Взыграли «авангардистские» гены: салонному «модерну» противополагал жесть, конструкцию, гайку, а когда экран забыл красоту вообще — природы, города, машины — взбунтовался иначе.

Удары по «формализму» разваливали форму: художественная ткань, разъедаемая ядом инструкций, мертвела, опадала отгнивающими ошметками. Отпором мертвечине стал «Бежин луг», явивший естественную первородность красоты.

С. Эйзенштейн не идеологизирует природу — одушевляет. Среднерусская полоса его милосердно милостива — неравнодушна: гневается, ликует, скорбит. В ней вольно всечеловеческому мифу. Сыноубийство под гулкими небесами вечности само собой обретает черты притчи о жертвоприношении.

С. Эйзенштейн — любитель Ван Гога, знаток Пикассо-кубиста, К. Малевича — словно вспомнил страду «Анны Карениной», холсты не слишком им почитавшихся передвижников.

Призывы манифестов 20-х типа фэксовского «Научим любить машину!» — не стали авантюрой, отозвались обильно: весна — веселая «починка» природы, майские лужицы — обрезки «голубого цинка». Искусству удалось, казалось, противоестественное: обжить, «изнутри» описать — как раньше «братьев меньших» Каштанку, Холстомера — механизм.

Трактор «Старого и нового» словно пришагал из любимого Эйзенштейном фильма «Механический балет» (1925) или иных радужных технических фантазий Ф. Леже: «смешная машина», схожая с детской игрушкой. Тракторист — кожаный ферт, смесь марсианина с провинциальным парикмахером: стрекозиные очки, сигатера, галстук-бабочка на манишке,— впрочем, под пижонской, дивящей село амуницией — простецкий хлопец. Он и машина — пара чумазых, куролесящих коверных.

В «Бежином луге» трактора сняты отчужденно — чужими, лишними среди равнодушной к ним природы. Тупыми железными букашками проползет у горизонта их колонна, позже странным «ночным дозором» объезжающая, обвивающая раскинувшиеся в истомной дреме, подернутые туманом поля, рощицы, где мальчишки пасут коней, парень в гимнастерке, кепаре с квадратным козырьком окликает, обнимает среди берез запрокинувшуюся, сладко обессилевшую девушку — крепенькую, щекастую, с подрезанными волосами, в белой блузе, распахнувшейся на груди...

Что выщупывают во тьме фары тарахтящих чудищ?

Н. Заболоцкий еще в 20-х годах писал: «И вылез трактор, громыхая, прорезав мордою века».

У комсомольского поэта Ивана Молчанова за комическим ужасом перед «трехториной» — прямо-таки образы «Медного всадника»:

Я подумал:
Это слон;
Знать, пошел войною...
На село бегу,
А он
На село за мною. (...)
У двора стою,
Гляжу:
Что такое значит?..
Неужели эта жуть
На меня наскачет?..

Эта «жуть» — «наскакивает» на человека у С. Эйзенштейна.

Он вновь как бы не спорил с нормами тогдашнего искусства, завершая столь непреложную линию «врагов» даже для 30-х редкостно жестоким аккордом: парня-«кулака», трещащими кустами проламывающегося к спасению, преследует... выдвинувшаяся из тьмы колонна тракторов, словно для этого, а не для мирных полевых работ хищно колесившая округой. На опрокинутого детину накатывается слепящий огнями таран — даже «немой» и статичный кадр озвучен в нашем сознании чудовищным хряском костей мощной, нагой грудной клетки, проминаемой гусеницей.

Но социальная мифология в ленте — отменяется личной: суммой постоянных мотивов, сложивших мировосприятие С. Эйзенштейна.

Вспомним его записи.

«...Когда-то я себя спрашивал, что самое страшное?

И самое страшное рисовалось мне живым воспоминанием железнодорожных путей под Смоленском в гражданскую войну. (...) хвост эшелона, длинного, бесконечного, в десятки и десятки вагонов длиной, хвост эшелона, который, пятясь назад, тупой мордой последнего вагона движется на вас. (...)

Ничто его не остановит.

Ничто не может его удержать. (...)

Противник. Жертва. Случайный встречный. Все могут оказаться на его пути.

Но ничто не остановит медленного движения красного неморгающего глаза, торчащего из тупого рыла последнего вагона, носом своим въедающегося в сумерки...

Сколько раз в часы блужданий моих по путям так предательски, елеле постукивая, как бы подкрáдываясь, из темноты в темноту, то на меня, то мимо меня, то рядом со мной шныряли ночные чудища эшелонов (...) это они, их неумолимый, слепой, беспощадный ход перекочевали ко мне в фильмы, то одеваясь солдатскими сапогами на Одесской лестнице, то обращая свои тупые рыла в рыцарские шлемы в Ледовом побоище, то скользя в черных облачениях по плитам собора вслед свеч-

ке, дрожащей в руках спотыкающегося Владимира Старицкого.

Из фильма в фильм кочует образ этого ночного эшелона, ставшего символом рока»[2].

Из личин неумолимого насилия С. Эйзенштейн «забыл» взбесившийся трактор «Бежина луга», наиболее буквальный портрет жизненного первоистока. В образ влито еще более страшное, чем шныряющие в ночи составы, воспоминание.

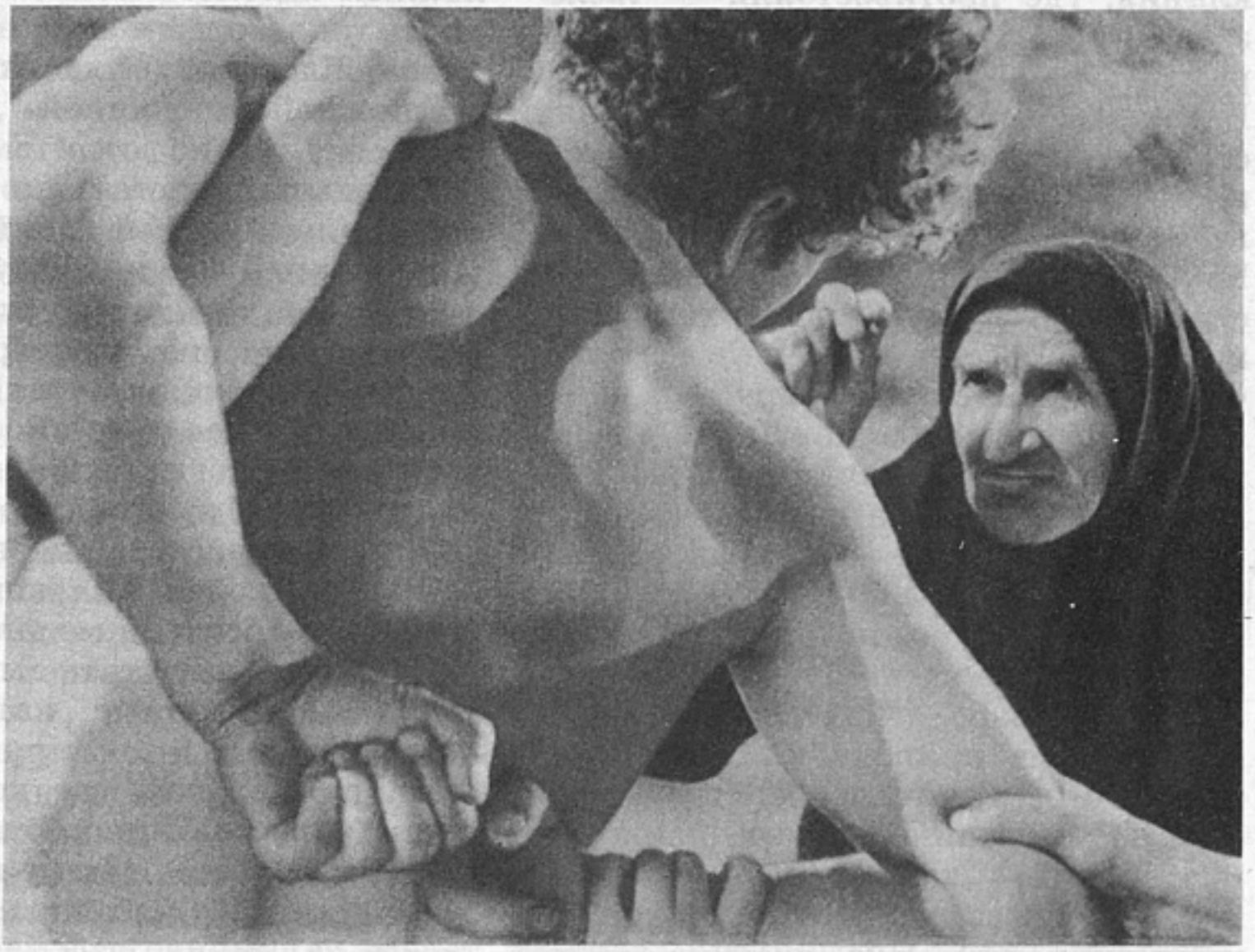
Так же тупорыла и «свинья» с темным прорезом в шлемах вместо живого глаза.

Одесская лестница («Потемкин»).

Сапоги солдат.

Безлики...»[3]

Лицо матери, вдруг исказившееся в маску, надвигающуюся на заходящегося криком малыша,— предвестье тем «Бежина луга»: не только сыноубийства, но и ... «трактора»: созданное, взлелеянное, воспетое, кровное



«Бежин луг»

«Меня в детстве, очень рано, пугала маменька.

Она говорила:

«Ты думаешь, я мама?

Я — вовсе не мама...»

Она при этом делала неподвижное лицо с остановившимися стеклянными глазами.

И медленно надвигалась на меня.

Неподвижное лицо.

Маска с остановившимися глазами.

(Отсутствие живого лица!)

становится враждебным, растерзывает.

Еще воспоминание.

«Это была одна из очень ранних увиденных мною картин (...)

Эпоха — наполеоновские войны.

Молодая жена кузнеца изменяет мужу с молодым «ампирным» сержантом.

Муж узнает.

Ловит сержанта.

Сержант связан.

[2] Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т., т. 1. М., 1964, с. 466—467.

[3] Цит. по: Зоркая Н. Портреты М., 1966, с. 65.

Брошен на сеновал.

Кузнец раздирает его мундир.

Обнажает плечо.

И... клеймит его плечо раскаленным железом.

Как сейчас помню: голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или пар), идущий от места ожога»[4].

Травмирующее впечатление «сублимировалось» позже — образами заклания, где противостояли — железо и плоть: в «Стачке» нож вспарывал горло быка, в «Александре Невском» дрожащее тельце ребенка стискивала железная перчатка завоевателя. Жертвы здесь — безвинны, но вот, скажем, в «Иване Грозном» Малюта, крякая и почесываясь, садистически отсекает головы изменникам. У С. Эйзенштейна не имеет значения, виноваты ли бояре — значимо только соотношение клинка и нервно подергивающейся кожи на прямой, ждущей удара шее.

Молодой «кулак» из «Бежина луга» — громадный, губастый, цыганистый, с косящим недоверчивым глазом, красивое тело бугрится мускулами. В «мифологии» С. Эйзенштейна это сама природа и... плоть: начало живое, самоцельное, страдательное. Не случайно типаж парня — «ацтекский»: как в сцене разгрома церкви отзывались мотивы предыдущего фильма С. Эйзенштейна, «Мексики», так гибель «кулака» под трактором — параллель эпизоду расправы над пеонами, где конница топчет врытые в землю нагие тела. Помещичьи наймиты истребляют крестьян, в «Бежином луге» же по видимости — наоборот: народ карает кулацкого наймита в соответствии с частушкой, что горланила деревня:

> Что с попом, что с кулаком —
> вся беседа:
> В брюхо толстое штыком —
> мироеда!

«(...) сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти.

В детстве она меня мучила кошмарами.

Представлялась мне ночью.

То я видел себя сержантом, то кузнецом.

Хватался за собственное плечо.

Иногда оно мне казалось собственным, иногда чужим.

И становилось неясным, кто же кого клеймит»[5].

Постоянные у С. Эйзенштейна первозначения фактур расшатывают ложные идеологические конструкции, почти поневоле, в силу метода, создавая плотский, пластичный образ сталинской «сплошной» коллективизации.

Гибель парня, ставшая эмоциональной кульминацией ленты,— образ, родственный есенинскому жеребенку, безнадежно тягающемуся с паровиком, апокалиптическому завершению картины подавления крестьянского бунта в романе А. Веселого «Россия, кровью умытая» — когда бык Анархист, став на рельсы и выставив рога, пытается остановить состав и тяжко рушится под его колесами, размалываемый в кроваво-костяное месиво.

Кадр этот мог стать эмблемой 1937 года... как многие кадры «Бежина луга»...

...например тот, где конвоиры, ведущие арестованных, скрываются с шапками во ржи, тают у горизонта — а белобрысый мальчик, трясясь на телеге, задумчиво рассматривает... топор, осторожно поводя пальцем по его лезвию...

...или тот, где этот же белобрысый мальчик в пионерском галстуке и белой просторной рубашонке стоит в поле под ночным, черным, словно грозовым небом, его волосы взбиты, глаза — расширены, словно прозревают что-то во тьме, губы жалко кривятся, а выставленные вперед руки то ли ловят что-то ускользающее, то ли уперлись в некую незримую преграду...

Этот кадр — оборотная сторона другого символа — улыбки-легенды 30-х.

[4] Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т., т. 1, с. 249.

[5] Там же, с. 250.

*Лариса Шепитько*

# «Обязана перед собой и перед людьми»

## К 50-летию со дня рождения Л. Е. Шепитько

**Несколько месяцев назад Элему Климову вручили в Западном Берлине видеопленку, а чуть позже привезли в Москву магнитофонную кассету, где запечатлены беседы с его женой, режиссером Л. Шепитько, два старых, десятилетней давности, интервью, о существовании которых Климов не знал. Элем Германович познакомил редакцию «Искусства кино» с неожиданно обнаружившимися материалами, и мы решили опубликовать фрагменты давних бесед. Как дань памяти безвременно ушедшей от нас Ларисы Шепитько. И — как сохранившееся свидетельство творческих устремлений серьезного художника. Живут фильмы, созданные кинорежиссером Шепитько, и живет, заслуживает внимания ее уверенная режиссерская позиция.**

Содержание и тон цитируемых ниже высказываний были заданы конкретными обстоятельствами: в 1977 году поставленный Л. Шепитько фильм «Восхождение» был удостоен приза на Западноберлинском кинофестивале, в 1978 году там же, на следующем фестивале, она была членом жюри, и теми же годами датируются взятые у нее интервью. Но разговоры с корреспондентом телевидения Западного Берлина выходили далеко за пределы кинематографических ситуаций и проблем.

Собеседница Ларисы Ефимовны, Фелицитас фон Ностиц, с понятным пристрастием допытывалась, верит ли Шепитько, что «человек искусства

**Лариса Шепитько с сыном Антоном**
*Фото Н. Гнисюка*

может что-то делать, чтобы избежать войны».

— Убеждена! — отвечала Шепитько.— Я убеждена, что искусство — самое мощное идеологическое оружие, каким владеет сейчас человечество. Никакая иная пропаганда, «чистая», политическая пропаганда, не производит столь сильного воздействия. Искусство, в особенности экранное искусство, прямым путем доходит до сердца человека, задевает его чувства, овладевает ими и, проникая прежде всего в сферу эмоций, покоряет умы еще и логическими аргументами, не уступая и тут иным способам воздействия.

Всегда радует известный факт, что воздействие фильма не замкнуто в государственных или региональных границах. Вот и нашу картину здесь, на фестивале, смотрели так же и в общем, в главном оценивали так же, как у нас в стране, и, разговаривая со зрителями, отвечая на их вопросы, а то и вступая с ними в споры, я убеждалась, что в разных аудиториях, дома и за рубежом, есть множество людей, которым не чужды наши размышления о добре и зле, о времени, о судьбах, о цели и смысле жизни...

— Вы хорошо представляете себе вашу публику?

— Не могу так решительно заявить. Полагаю, однако, что чувствую публику, мою и не мою. Вижу глаза людей, которые смотрят картину, слежу за реакциями зрителей на просмотре, угадываю, что их волнует и мимо чего они проходят, не откликаясь. Между прочим, у себя на родине я сделала удивившее меня открытие: работая над картиной, я беспокоилась, как будут ее воспринимать, и думала, что предназначаю фильм узкому кругу зрителей — интеллигенции, да к тому же пребывающей в том возрасте, когда накоплен немалый жизненный опыт, но я недооценила нашу публику, нашу молодежь. На первых же просмотрах вдруг выяснилось, что фильм затронул сердца и души людей разных возрастов и вне зависимости, так сказать, от образовательного ценза.

На обсуждениях после просмотров кто-то спорил с авторами, кто-то принимал картину безоговорочно, но все, точнее — все те, кому свойственна внутренняя, душевная работа, кого не пугает погружение в себя, делили с нами наши заботы и уж во всяком случае заинтересованно отнеслись к вопросам, которые нас волновали.

— Значит, зрители извлекали из фильма не только военное, трагическое прошлое, значит, не только события и судьбы персонажей волновали публику?

— Вот именно! Картину понимали глубоко, а что более всего важно — ее воспринимали применительно к самим себе. Меня вовлекали в дискуссии, участники которых с той или иной степенью откровенности подставляли себя на место Сотникова и Рыбака, подбирались к трудной и не робкой мысли: в каждой человеческой душе живут одновременно, борются непримиримо и мучительно некий «Сотников» и некий «Рыбак» — наш фильм об этом...

Собеседница советского кинорежиссера и в первом и во втором интервью направляла разговор по одному и тому же руслу: заговаривала о своем понимании фильма «Восхождение» — о том, что речь в нем идет об идеале, о самоотверженности. О духовном, о «высшем человеке» — так она говорила. И о том еще, что в картине Ларисы Шепитько ей, зрительнице, мнится особое авторское внимание к «вопросу смерти».

Шепитько соглашалась и каждый раз с готовностью рассуждала на предложенную тему.

— Когда искусство приближается к вечной проблеме жизни и смерти, все мы, писатель, читатель, художник, зритель, становимся особенно внимательны: в мире нет важнее загадки, нет ничего важнее мысли о человеческом предназначении. Работники кинематографа, надо признать, нечасто задаются вечными вопросами, но тем более хотелось нам, отважив-

шимся, прикоснуться к волнующей тайне человеческого бытия.

Великие мыслители и творцы напряженно размышляли о смысле жизни, о неотвратимости смерти, о гибельных мгновениях и о залогах бессмертия — во все времена для художников это были задачи самые ответственные. Но верно ли поступаем мы, сегодняшние кинематографисты, отдавая прерогативу в столь масштабных размышлениях Шекспиру, Пушкину, Достоевскому, Толстому, Баху, Бетховену? Нет, коль скоро нам выпала возможность на современном материале, в подробностях неостывших жизненных коллизий поставить все тот же, не оставляющий людей в покое, вновь и вновь возникающий перед ними (перед нами) вопрос — значит, выполнить эту работу было нашим долгом перед миром и перед собой. И значит, на нашу долю досталось не просто ответственное, но поистине нужное и прекрасное дело.

— Я вам завидую. Сегодняшние молодые немцы теряют связь с историей, а в вашей стране, я думаю, стараются сохранить исторические корни, и вы, как я понимаю, естественно продолжаете духовные традиции русской культуры...

— Было бы правильнее сказать, что мы стремимся дать продолжение не нами начатому труду по духовному воспитанию народа, но не всякий раз вознаграждает нас удача. Наши лучшие книги, лучшие фильмы действительно укрепляют и развивают традиции русской и мировой, всечеловеческой культуры.

Связью с тем, что было ценно в жизни народа, во взглядах передовых деятелей прошедших времен, мы дорожим. Нельзя пренебрегать опытом истории. Как бы ни притворялся порой какой-нибудь легкомысленный человек, что не нуждается в прошлом,— оно его сформировало, все мы выросли из прошлого и зависим от него.

Кстати сказать, мы, люди зрелого возраста, сами уже являемся прошлым для наших детей. Стало историей, бесспорно поучительной, поколение наших родителей, становимся историей мы — такие, какие есть. Каково же нам было бы ощущать себя перед смертью, если допустить, что жизнь мы растратим попусту, да к тому же с нами умрет и то немногое, чем были мы живы, и то значительное, что породило нас! Если задуматься над этим — поселится в душе и не покинет ее жгучее беспокойство, желание сохранить и в меру своего дарования приумножить богатство культуры народа.

— А вы не боитесь, что ваше общество все-таки станет потребительским, несмотря на старания людей искусства? На Западе это уже произошло...

— Да ведь о том и речь — как противостоять, что противопоставить этой реальной опасности. Правда, я не считаю, что эта опасность велика и является прямой угрозой русскому, советскому образу жизни. Если иметь в виду не чье-то отъединенное существование, не конкретную игнорирующую подлинные социальные ценности личность, а судьбу живущих поколений, общественные тенденции, то надо сказать, что в нашей жизни сила духовности велика и притягательна и бездуховного прозябания стыдятся даже те, кто живет потребительскими интересами.

Но искусство, конечно же, не вправе обходить вниманием и заботой «нетипичную» индивидуальность, тех людей, чей путь отклоняется от преобладающих устремлений. В русской классической литературе давно была провозглашена идея нравственного самосовершенствования личности. Идея эта жива, плодотворна — она обогащает современное искусство, ее влияние сказывается в некоторых государственных установлениях, связанных с практическими задачами воспитания молодежи.

Разумеется, всем нам хотелось бы, чтобы люди активнее обращались к добру, прочнее усваивали моральные заповеди и не жаждой потребления были одушевлены на жизненном

поприще,— и для того, чтобы укоренить желаемое, сделать нужно очень много. Наши лучшие писатели посвящают себя этой цели, и тот факт, что такие пронизанные насущной идеей нравственного совершенствования художественные произведения, как «Сотников» Быкова или «Прощание с Матёрой» Распутина, пользуются у нашей молодежи огромным успехом, свидетельствует, что искусство доходит до молодых сердец — обжигает их болью, согревает надеждой, усиливает тягу к нравственному идеалу.

Отечественная история поддерживает нас. Вам, наверное, известно, как одолевала Россия многовековое рабство — иго захватчиков, крепостной гнет. Чтобы выстоять, добиться освобождения и независимости, необходимо было осознать себя как нацию, то есть сложиться духовно и жить духовной жизнью, крепнуть в духовном единении. Нажитое богатство животворной духовности передается из поколения в поколение — так обеспечивается здоровье, бессмертие народа. Напоминать об этом — значит возводить заслон потребительским интересам, защитить человека от власти вещей, не позволить ему утонуть в мелочах повседневности, помочь людям пройти через соблазны и через тяготы, неизбежно возникающие на жизненном пути, вместе с народом бороться против всяческого зла...

— Значит ли это еще и веру русского искусства в то, что без страдания человек не станет человеком? Как у Достоевского...

— Безусловно и обязательно! Я верю, что страдание очищает душу человека, оно подводит человека вплотную к осознанию смысла собственного существования. Но искусство зовет не страдать, а сострадать. Сострадание — способность ощущать чужую боль как свою — возвышает человека, поднимает его над самим собою. И если человек в состоянии разделить чувства других людей — его жизнь есть жизнь духовная...

— Я слышала, что у вас молодые люди, желающие получить высшее образование, в последние годы стали отдавать предпочтение институтам, которые обучают будущих гуманитариев. Может быть, и в этом обнаруживаются тенденции, о которых вы говорите?

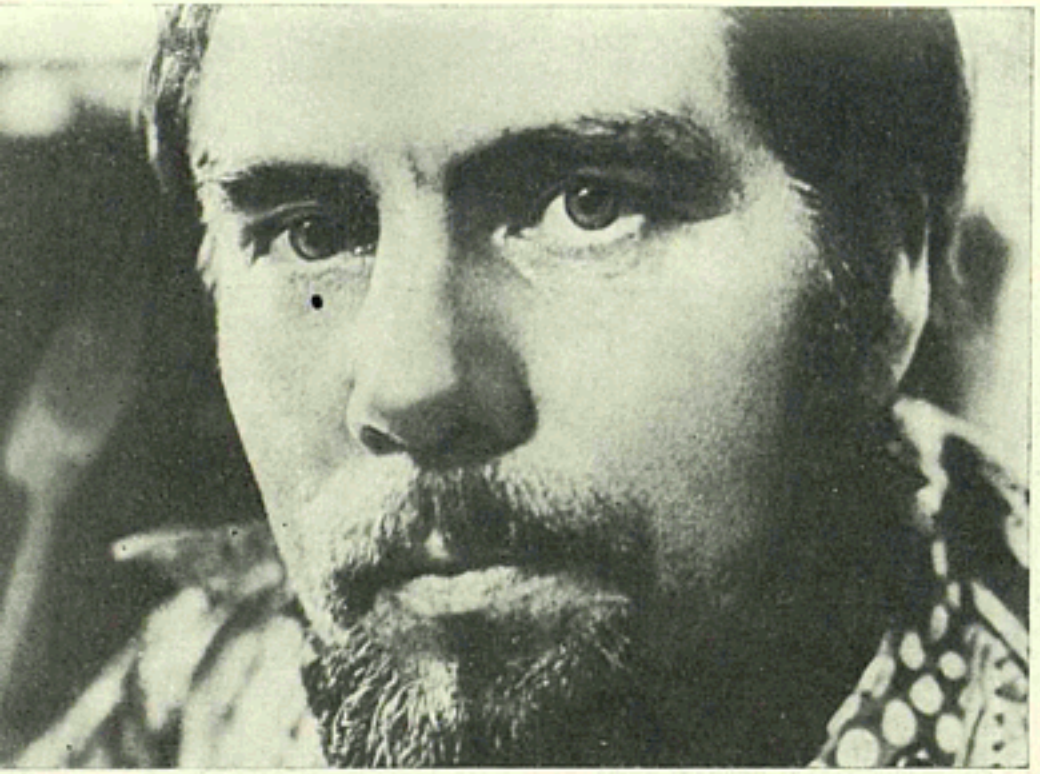
— Да, это так. Несколько лет назад на гуманитарные факультеты поступали те, кому не давались точные науки, а сейчас положение резко изменилось. Стремительно вырастает и, полагаю, будет и далее расти интерес к истории, к политике, к обществоведению, к знаниям о духовной жизни общества. Молодежь хочет понять окружающий мир и найти свое место в нем. Отсюда же особое внимание к тем художественным произведениям, в которых глубоко открывается читателю и зрителю человеческая душа: стремление понять литературного или экранного героя отображает определенный этап самопознания...

— Вы, по-видимому, считаете, что лучшие фильмы мирового кино — это исследования внутренней жизни человека, так?

— Да. По-моему, в наш век технократии и практицизма, рационального мышления и делового подхода ко всему на свете (это определяет умонастроения на Западе) наиболее серьезные художники, всматривающиеся в реальность потребительского общества, задумываются над уделом человечества, над личными драмами — ищут душевные и духовные опоры, помогающие человеку справиться с житейским разладом, обрести в себе силы, выйти к истинным ценностям бытия.

— Но есть проблемное киноискусство и есть массовая кинопродукция — кино как развлечение вас не интересует?

— Меня? Нет-нет! Абсолютно!.. Я понимаю, конечно, что человеку после работы приятно отдохнуть и нужно отдохнуть, а кино — возможный и достойный вид отдыха. Значит, комедии и мелодрамы, детективы, ли-



## Юрий Ракша

Поразительно перекликаются в творчестве известного советского художника Юрия Ракши (1937—1980) станковая живопись и кино. Подвижнический труд съемочной группы фильма «Восхождение» (художник-постановщик Ю. Ракша) нашел яркое воплощение в триптихе «Кино», ставшем реквиемом и его автору, и погибшим товарищам. Три основных, напряженных этапа работы над фильмом запечатлел художник. «Поиск» (левая часть) — работа творческой группы над сценарием: Л. Шепитько, В. Быков, Ю. Ракша. «Работа» (правая часть) — на съемочной площадке: А. Солоницын, Л. Шепитько, Ю. Ракша, В. Чухнов, Б. Плотников. «Премьера» (центральная часть) — Л. Шепитько, Э. Климов на сцене перед началом премьеры.

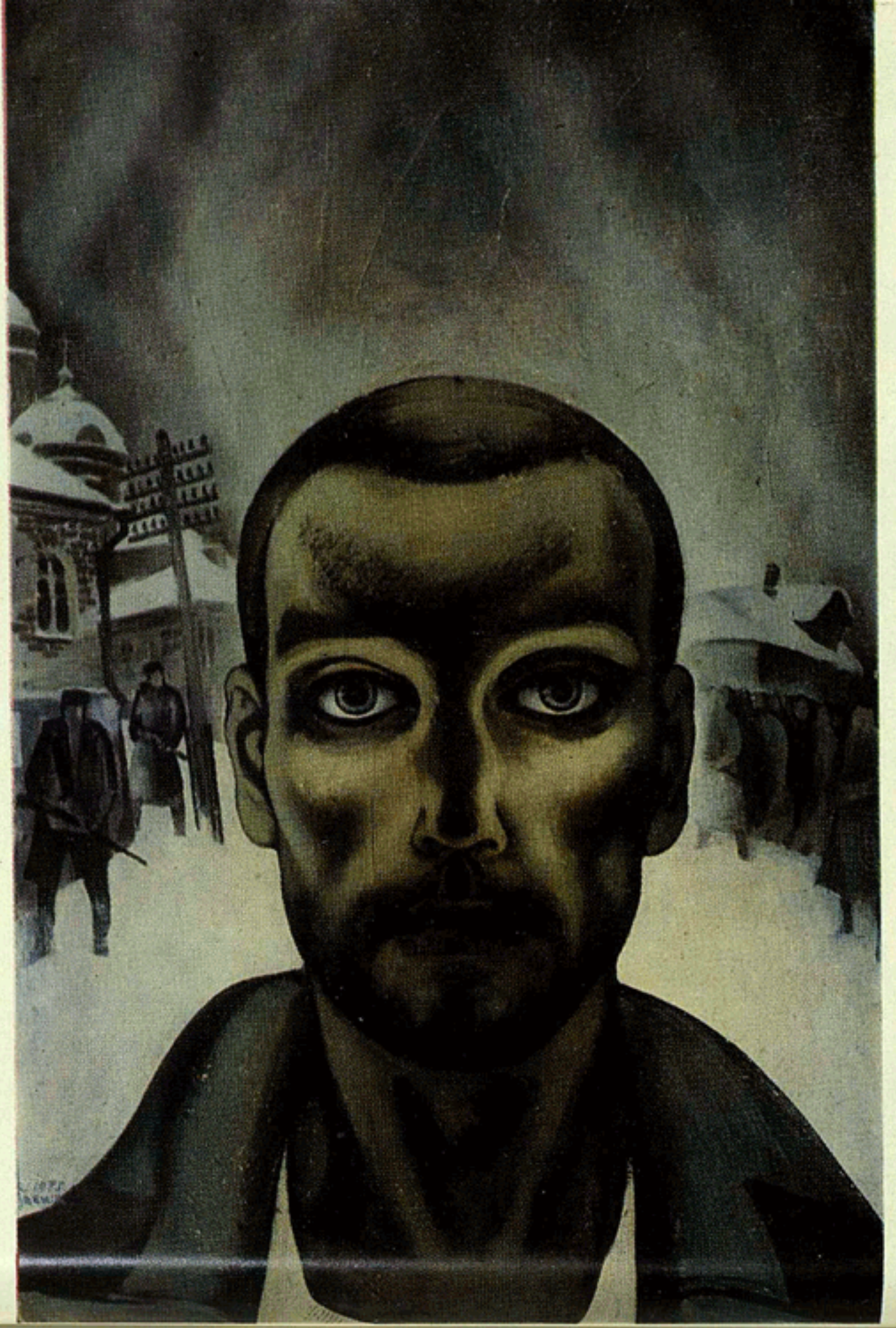
**«Кино». Триптих. Фрагмент левой части**

«Кино». Триптих.
«Поиск», «Премьера», «Работа»

«Кино». Триптих.
Фрагмент правой части

**Эскиз к фильму**
**«Дерсу Узала»**

«В Ларисе я встретил человека, верящего в материал, в его правду, — писал художник. — Сама драматургия Быкова объединила нас, сделала единомышленниками. Больше того, драматургия выращивала и наших героев, и нас самих — создателей фильма. Мы стали максималистами, подвижниками. Сегодня, когда Ларисы нет в живых, я благодарен своему решению писать картину о ней и о нас. Меня интересовал в замысле картины сам творческий процесс создания фильма. Наша работа шла на такой высокой ноте, что мне захотелось и в живописи повторить все это. В триптихе (...) главное — лицо Ларисы, каким оно запомнилось мне на одной из премьер. Она всегда волновалась. была открыта и беззащитна. Она несла в себе и сообщала духовность. А это как раз то главное, что привлекает меня в людях...»



**Эскиз к фильму**
**«Восхождение»**

рические истории, бытовые сюжеты имеют безусловное право на жизнь и с полным основанием преобладают в репертуаре. Но если иметь в виду высочайшее предназначение экранного искусства и, с другой стороны, то, что сегодня само будущее, само существование человечества прямо и непосредственно зависит от того, каков человек, каковы его нравственные устои, если верить в воспитательное значение нашего искусства и заботиться о его действенности — становится как-то не до развлечений. Мне, во всяком случае.

— Ваши принципы — они сложились под влиянием вашего учителя, Довженко? Чему он вас научил?

— У Александра Петровича Довженко были к нам, его студентам, совершенно определенные требования: во-первых, по части нравственной чистоты и твердости, честных правил морали, во-вторых, каждый из нас должен был обладать способностью к образному мышлению, и наш мастер стремился в том удостовериться. В-третьих, нам следовало пытливо вглядываться в мир и пытаться понять его в различных проявлениях. Вряд ли надо доказывать, что все это не более как условия отбора учеников, элементарные условия их соответствия будущей профессии,— и научить этому нельзя.

Довженко учил личным примером. Человек он был удивительный, многосторонней одаренностью, душевной щедростью заставлявший думать о титанах Возрождения. Сложный и гармоничный, он жил широкими интересами, но словно бы поверх быта, вне повседневной суеты. Он умел выкристаллизовывать главное в окружающей жизни, знал, в чем его личное предназначение, а в чем назначение искусства. И странным образом — физически, что ли,— он ощущал приближение будущего и обдумывал проблемы, которые другим художникам казались преждевременно поставленными, зато сейчас, в сегодняшнем мире, они придвинулись к нам, стали центральными.

Может быть, среди нас, его учеников, нет художников, с такой чуткостью предощущающих, прозревающих новое в многослойной действительности. И наше учение у него было недолгим. Но жизнь и творчество Александра Петровича Довженко — урок для всех нас. Нам завещано серьезное и ответственное отношение к киноискусству. Мы понимаем, что есть зрительская потребность в экранных развлечениях и не зазорно заниматься таким кинематографом, уважая запросы публики. Но мы стараемся делать другое кино.

— Очевидно, что существует потребность и даже социальная необходимость в проблемном искусстве. Но обязателен ли именно кинематограф? Почему вы предпочли кино всем прочим искусствам?

— Если коротко: потому, что кино — это чудо. Кинематограф, как всем известно, вобрал в себя исстари образовавшиеся искусства. Когда бы его не было, то люди, которые в нем стали работать, скорее всего занимались бы литературой или живописью, театром или музыкой, и кто-нибудь обнаружил бы в тех сферах свой талант. И это не предположение: к примеру, мой учитель Довженко был отличным писателем, и не будь кинематографа — плодотворно трудился бы на литературной ниве.

Но с изобретением кино выявилось, что пробивается в человеке особая творческая способность и склонность — охватить, суммировать классические искусства и, даже не будучи профессионалом в какой-нибудь одной сфере, оставаясь, так сказать, дилетантом, любящим искусства (кто-то больше литературу, кто-то больше музыку — тут бывают всяческие комбинации), стать профессионалом в новой, во всеохватывающей области, приобрести особую возможность как будто впервые открывать мир, созидать и исследовать его в новом, в удивительном изображении и по-новому воздействовать на людей.

Кино оказалось мощным, едва ли не универсальным искусством. Оно про-

никает во все слои общества и пусть не одинаково, но действует на каждого человека. А иной раз объединяет разных людей в общем порыве, и хотя такое случается редко, но объективно есть она, эта прекрасная сила. И у многих из нас, работающих в кино, есть это прекрасное стремление — привлечь к экрану огромную аудиторию, достучаться до людских сердец, сообщить что-то заветное и нужное зрителям, вызвать дружный отклик... Да, кино — это чудо, и лишь того жаль, что никакие чудеса не влекут за собой мгновенных и желанных жизненных перемен. Что ж, значит, надо вновь и вновь взывать к людям.

— Вы говорите обыкновенные слова — «работа в кинематографе», а в общем получается не совсем обыкновенно, словно говорится не о работе, а о миссии, о высокой обязанности художника...

— Но я считаю, что каждый человек, изъясняясь, как это ему свойственно, обыкновенными словами, должен быть озабочен мыслью о своих высоких обязанностях, о своей миссии на земле. Вокруг нас не так уж много людей, которые осознают свое назначение, гораздо больше других, прозревающих под старость, в последний час, а то и вовсе заканчивающих свой путь, ни разу не задумавшись, зачем жил и верно ли прожил. И, по-моему, искусство для того и рождено, чтобы подвигать людей к серьезным размышлениям о жизни, к ответственным мыслям о себе, побуждать людей с наивозможной полнотой реализовать свои способности и, конечно же, жить с совестью в ладу.

Думаю ли я, что выполняю в кино свою «миссию»? Я не определяю свое дело этим высочайшим словом, но стараюсь, чтобы дело было моим — меня захватывающим, меня выражающим. Вот «это» я могу и хочу, и умею — следовательно, «это» я должна делать.

Меня тревожит, что люди в разговорах со мной, в письмах настаивают на каких-то больших откровениях. Вот сейчас, после «Восхождения», зрители обращаются ко мне с вопросами, на которые я подчас не в состоянии ответить, и я остро ощущаю свое несоответствие тому, чего от меня ждут или видят во мне.

Но все, что в моих силах, все, что в моих намерениях, я выполнить обязана. Обязана перед собой и перед людьми. Приступая к новой работе, я всегда спрашиваю себя, что сумею в ней выразить, с какой полнотой. И передам ли зрителям свои чувства...

●

Читателям журнала, быть может, известно последнее интервью Ларисы Шепитько — разговор, состоявшийся летом 1979 года незадолго до ее трагической гибели на съемках нового фильма. В том интервью (неоднократно публиковавшееся, оно вошло в недавно изданный сборник «Лариса») Шепитько почти теми же словами говорила о себе, определяла свою художническую позицию.

Тогда, после катастрофы, оборвавшей жизнь Ларисы, казалось, будто она, предчувствуя гибель, раскрыла душу, исповедалась напоследок перед нами. Теперь же, когда спустя десятилетие приходят к нам ее неслучайные, взвешенные речи, становится понятным и несомненным: кинорежиссер Лариса Шепитько жила и работала с постоянной готовностью к самоотчету — строго взыскивала с себя и точно знала свою цель в киноискусстве. Это было ее отличительной чертой.

*Л. Р.*

*Юрий Ракша*

# Вдохновение длиною в год

**Юрий Михайлович Ракша (1937—1980) — талантливый живописец, график, художник кино — любил и умел писать. Наделенный аналитическим даром и живым, пытливым умом исследователя, Ю. Ракша в статьях, обширных дневниках (лишь частично опубликованных), многочисленных письмах к близким и друзьям постоянно размышлял о своей профессии, в особенности — о специфике творчества кинохудожника, обдумывал опыт, накопленный в работе над фильмами «Время, вперед!», «Главный свидетель», «Путешествие», «Веришь — не веришь», «Нежданный гость», «Восхождение», «Дерсу Узала». «Вдохновение длиною в год» — последняя теоретическая статья Юрия Ракши (публикуется с небольшими сокращениями).**

Обобщенный опыт профессии художника кино у нас, на мой взгляд, фиксируется недостаточно. Недостаточно и преподается. Главное в этом деле для художника — непосредственная школа, накапливающийся с годами опыт собственной практической деятельности. А учимся мы друг у друга чаще всего по экрану и, так сказать, стихийно, по наитию. Но все-таки практика каждого из нас уже потому, что это крупицы профессионального опыта, нуждается в упорядоченном печатном слове, ибо может дополнить этот обобщенный опыт, а может и помочь в чем-то — и режиссеру, и заинтересованному критику, и самому художнику кино.

Как известно, кинематограф относят к искусству зрелищному, и, стало быть, приоритет изображения здесь, скажем, перед словом, звуком — очевиден. Тем важнее, чтобы мы использовали зрелищность кино для активного авторского выражения (не только режиссера, но и художника, оператора) и наибольшего воздействия на зрителя.

Все известные технические и художественные средства съемки и сама кинематографическая среда более или менее осознанно формируют зрительское восприятие. А благодаря подвижному изображению на экране и ассоциативному ряду («как в жизни») у зрителя возникает ощущение глубины и объемности среды и пространства, что сродни эффекту трехмерности, свойственной нашему зрению. Отсюда к художнику неизменные требования — подлинности масштабов, подлинности объемов, подлинности фактур, окрасок — в моделировании кинематографической среды. В этом — задача. Но эта подлинность должна быть как бы одушевленной, ибо надо, чтобы эта среда еще и воздействовала на чувства зрителя — активно и направленно, то есть чтобы была высокохудожественной. И сверхзадача — именно в этом.

Казалось бы, все мы, создатели фильмов, знаем это и занимаемся этим. Все на это направлено. Действуют огромные фабрики — студии,

могучая техника. И, как результат, сотни фильмов ежегодно. На все вкусы. Однако часто не так просто в этом изобилии отыскать фильмы, отмеченные яркой индивидуальностью и подлинной художественностью. В этом, очевидно, есть своя понятная закономерность. Но закономерность эта, если можно так выразиться, весьма унылая. И мы не можем довольствоваться ею на пути в большое искусство. Ибо нигде и никогда, кажется, не было такого качественного разрыва между основным, массовым потоком и теми немногими фильмами, которые выдержаны на уровне большого искусства. Но отсчет, как мы знаем (большое или малое), идет от среднего. Все в основном измеряется от средних мерок в соответствии со «средним стандартом». И это является основным признаком «поточного метода» сегодняшнего кинематографа. Этому подчиняется и само сознание не только зрителей, но и самих создателей фильмов. И самому создателю сегодня очень не просто вырваться из этого круга.

Отчасти свою развращающую роль играет здесь невысокая изобразительность многосерийных лент и телевизионных фильмов. Дело в том, что снимаются они гораздо быстрее, стоят гораздо дешевле, и потому часто для соблюдения сроков и смет их авторы поступаются качеством, довольствуясь принципами «авось проскочит», «на малом экране не видно». Все это, к сожалению, ведет к снижению требований работника (и цехового, и творческого) к своему делу.

И все же, хочется думать, лицо кинематографии определяют те немногие фильмы, которые создаются на подлинной высоте всех кинокомпонентов. Одновременно эти фильмы являются и лабораторией нашего кинематографа. Как во всяком производстве (если взять эту сторону кинопроизводства), как в науке, в технике — здесь так же необходима своя лаборатория. Необходим эксперимент, пусть порой он будет и убыточным. Но проба, поиск в киноискусстве необходимы, и на это необходимы и время, и средства. И мы, создатели фильмов, должны быть заинтересованы в появлении фильмов такого рода. Подлинное произведение искусства всегда отмечено приметой чего-то нового, а это новое приходит через поиск, через эксперимент. Именно это новое определяет тенденции и перспективы на будущее. И именно оно (а не усредненность) должно служить камертоном сегодняшнего качества.

Однако не секрет, что художнику делать такие фильмы гораздо сложнее и труднее. Всех в киногруппе (сверху и донизу) надо заставить, надо призвать трудиться с полной творческой отдачей и горячей заинтересованностью, с сознанием (каждого) ответственности за конечное качество фильма. И от художника, чей труд на картине тесно связан с производством, требуется немалая нравственная твердость и последовательность в борьбе за воплощение своего замысла.

Замысел художника! В нем — и отношение к драматургическому материалу, и увлеченность, и активная авторская позиция. Последнее очень важно, ибо речь идет о внутреннем ощущении художником автора в себе. (Вовсе не о степени первенства в кинопроизводстве — режиссер ли, оператор ли, художник ли?) И в идеале союз режиссера, оператора и художника — это всегда союз равных творцов. Но я говорю сейчас о необходимости художника воспитывать в себе самом чувство авторства. Только такая позиция может возвысить наш труд и сделать его истинно творческим и радостным. И потому для меня, например, фильм — это способ моего творческого выражения, отражение моих собственных воззрений и пластических пристрастий. В условиях конкретной, близкой душе художника драматургии рождаются решения конкретных исторических эпох, рождается в воображении определенная изобразительная стилистика.

Я не думаю, что художнику всегда близок и подвластен любой материал.

И вряд ли он может быть всеяден. Всеядность же можно определить как симптом «заболевания», объясняется оно творческим безразличием или же совсем иной, нетворческой заинтересованностью. А ведь именно в выборе сценария уже и есть первый и, может быть, самый важный шаг в творчестве подлинного «художника-автора» в кино. Конечно, можно проработать всю жизнь, так и не встретив высокого и близкого тебе материала. Прежде надо, видимо, научиться оценивать этот материал и соизмерять его со своими творческими устремлениями.

К сожалению, на практике очень многие художники кино как бы «отмахиваются» от драматургии. Часто смотрят на сценарии только с точки зрения узкопрофессиональной: объем работы, эпоха, место съемок, количество декораций и т. д. В таких случаях поневоле производственная сторона начинает доминировать, и в результате, как неизбежность, сужаются творческие интересы художника. И как следствие такого печально бытующего подхода к делу, можно услышать от иного режиссера приглашение к совместной работе над фильмом: «Давай соглашайся. Здесь тебе делать будет нечего, всего пять декораций!» или «У нас такие съемки — половина в Крыму, а к февралю уже сдаем две серии». Казалось бы, что и говорить — заманчиво. Но в подобном случае художника не за того принимают. И если режиссеру нужен просто исполнитель, просто строитель декораций, то это уже другая профессия. И я не думаю, что замысел режиссера может стать достаточно состоятельным при таком отношении к художнику и, стало быть, к изобразительной стороне фильма. Ну, а художник, принимающий предложение в такой форме, сразу же определяет свою придаточную роль в данной киноработе. Так, поступаясь своим творческим «я» и снижая требовательность к себе, он раз от раза теряет свой творческий потенциал. Теряет день ото дня, из года в год. И обратного пути здесь нет. Узкоцеховые проблемы, как мелочи в быту, постепенно оказываются главными в каждом из наших кинодней, прочно отодвигают основное — ощущение художником своего авторства, творческого горения, ощущение своей причастности к фильму в целом: это-де режиссерское дело. Вот так и зарождается потребительский подход к выбору сценария и в результате — к самому себе.

Кинематограф, вобравший в себя достижения многих пластических искусств и эксплуатирующий и свой собственный, уже достаточно богатый опыт, конечно, во многом слагается из вторичного и из вторичностей. Вспомним, например, как мы, всякий раз начиная работу над очередным фильмом, бываем поначалу в плену множества аналогий; в предварительной работе впадаем в повторы хотя бы и самих себя, собственных предыдущих достижений, находок. И рычагом, помогающим нам вырваться из этого плена, в первую очередь должен стать сценарий. И тогда, даже на стыке вторичностей, может родиться новое. Новое качество. Поэтому художнику очень важно быть «на ты» не только с материалом сценария, определяющим эпоху, жанр, среду, но и самой драматургией.

Должен сказать, что профессиональную уверенность я обрел только в последние годы, хотя за спиной множество фильмов и шестнадцать лет работы в кино. Конечно, если говорить о навыках производственных, то они сформировались уже ко второму, третьему фильму. Конечно, я не стал художником, который уже все знал. Однако уже умел направлять свои силы, свою фантазию на изучение, на освоение изобразительного материала, на собственное творческое преломление его в данной своей работе. Однако не так скоро происходило формирование личности художника. Вот о чем идет речь. Кто испытал подобное чувство — может понять меня, как стыдно ощущать

свою беспомощность, свою некомпетентность в так называемый застольный период работы над режиссерским сценарием. В тот период передо мной не было ничего, кроме сценария. Не было еще своего ви́дения, широты, охвата. Я не умел еще ни оценить, ни переосмыслить материал. Не всегда умел проникнуть в образ мысли режиссера, что-то добавить. Хотя первые режиссеры, с которыми я работал, были люди интересные: Михаил Швейцер, Аида Манасарова, Владимир Монахов. Именно в совместной работе с ними происходило то, что я называю становлением личности художника как творца.

«Счастье — это когда тебя понимают»,— прочел я однажды цитату из фильма в школьном сочинении моей дочери. В нашем деле это счастье в общем-то случается не так уж и часто. Тем дороже мне «Восхождение» Ларисы Шепитько по повести В. Быкова «Сотников», где это произошло. Когда я прочел предложенный мне Ларисой сценарий, то в тот же вечер принялся за эскиз и к утру закончил его. Это была не декорация. Это был портрет Сотникова в кульминационный момент его жизни — перед казнью. Вот этот эскиз и определил для меня главное: я согласен, буду работать, не могу не работать. А портрет стал потом основой для поисков актера, настолько мое ви́дение героя совпало с ви́дением режиссера. В дальнейшем, уже на съемках, я сам расписывал его лицо, клал грим в соответствии с эскизом (в присутствии и с согласия опытнейшего нашего гримера С. В. Калинина). Этот эскиз так и остался заглавным для картины. А после того как была закончена экспликация, покадровая прорисовка будущего фильма, мы отказались от цвета. Фильм снят черно-белым.

На «Дерсу Узала» тоже был свой первый и важный для меня эскиз — «Первая встреча Дерсу с Арсеньевым». Чисто эмоциональный по характеру, он также стал заглавным, хотя к фильму было сделано потом еще около тридцати эскизов. В общем, в каждом отдельном случае не так уж и важно, сколько будет эскизов. Однако в первом из них я всегда стараюсь найти ключ к решению последующих, к пластическому решению всего фильма.

С Ларисой Шепитько мы очень скоро стали единомышленниками. Каждый из нас имел уже свой достаточный жизненный и творческий опыт. Мы были вгиковскими сокурсниками, ровесниками. Материал сценария был созвучен и нашей памяти о войне, и нашим убеждениям. Вскоре мы приступили к подготовительной, застольной работе над режиссерским сценарием. (К сожалению, оператор В. Чухнов подключился к группе только в съемочном периоде. Хотя быстро и уверенно вошел в материал.) Застольная работа совместно со сценаристом Клепиковым была для нас очень важной. Мы работали с драматургией. В, казалось бы, четкой канве сценария мы позволяли себе, проверяя на прочность, что-то изменять, добавлять детали, реплики. Утверждать в картине тональность и место каждого эпизода, каждой фразы. Мы вместе проживали каждую сцену и каждого героя. Как я сказал выше, был решен и вопрос о графическом, черно-белом решении всего фильма. В этот период я не слишком много рисовал, важно было не «как», а «ради чего». А так называемая раскадровка делалась мною несколько позже, когда решение было готово и выношено. Вряд ли надо спорить, нужна ли, полезна ли раскадровка (это совместное ви́дение каждого кадра художником и режиссером), но когда нам уже ясна была и среда и выверен каждый эпизод — экспликация необходима. Каждый вечер перед съемками я зарисовывал кадры на завтра или же на весь предстоящий эпизод.

Этот случай раскадровки не имеет ничего общего с тем, когда однажды, не видя в глаза режиссера, по его настоятельной телефонной просьбе я сделал раскадровку по предложенно-

му сценарию абсолютно всех кадров будущего фильма, готовящегося к съемкам на одной из студий Средней Азии. Не знаю, насколько моя раскадровка была полезна известному режиссеру, насколько она ему помогла. Но я исполнил ее тогда, естественно, утилитарно, просто — как предложенный заказ. Уже позже я стал подходить к этому вопросу с большей требовательностью, с трепетом, а вовсе не ради сдачи в срок постановочного проекта с раскадровкой, как одно время практиковалось на «Мосфильме».

Прежде чем сесть за эскизы, художнику важно освоить драматургию сценария. Такая проекция каждой сцены или эпизода на собственную эмоцию, на свои чувства стала для меня необходимостью. Когда в твоем сознании герои начинают жить, проясняется и конкретная мизансцена, в которой они действуют, и необходимая среда. Рождается связь героев и среды. А как раз в этой связи и заложен ключ к пластическому решению фильма.

И еще — при съемках моей неизменной заботой стала и забота о достоверности временны́х примет, о подлинности фактур. Требование уже производное, вытекающее из самой сути кинематографа, с его подвижной камерой, живым дыханием актеров, то есть безусловными реалиями действительности. Для высокой правды, сконцентрированной в замысле, только выразительная материальная среда может служить убедительной опорой для убедительного кинематографического решения.

Работа на фильме «Восхождение» останется для меня уникальной еще и потому, что идеи фильма, совпавшие с нашими идеями, воспитывали, дисциплинировали и нас самих. Мы стали максималистами, работали истово, на полной отдаче и требовали этого от других.

Позже этот эмоциональный накал воплотился у меня в замысле и решении живописного триптиха «Кино» («Поиск», «Работа», «Премьера»). Героями его стали все мы, создатели этого фильма, наша творческая группа. И поиск, и работа, и даже премьера — все этапы творческого процесса стали предметом моего внимания, пристального рассмотрения, любви. (Я не знал тогда, что этот триптих вскоре станет реквиемом моим погибшим товарищам.)

Вообще в процессе создания фильма художнику кино, к сожалению, не так уж много приходится рисовать. Что-то не встречаешь на студии рисующего художника. Встречаешь в основном бегающего, подписывающего деловые бумаги, дающего указания...

А как же вдохновение, которое родилось у тебя при прочтении сценария? Очень трудно сохранить его в каждый из съемочных дней, в течение всего фильма. Но сохранить его, это вдохновение длиною в год, просто необходимо.

А как быть с мастерством художника, которому из-за спешки порой некогда делать свои эскизы на должном уровне? Вот почему и возникают неполноценные, скороспелые, так называемые «рабочие» эскизы, разительно отличающиеся от «выставочных». В этом и скрыты издержки нашей профессии, и извечное неудовлетворение, и извечное стремление художника к совершенной и часто недостижимой форме.

И во всем этом я не только не вижу беды, но считаю отрадным, когда зрелый художник кино может уверенно делать и плакат к своему фильму, и свободно иллюстрирует книги или занимается живописью — пишет картины. Это тоже проявление его свободы во владении материалом, жанром. Это органическая потребность художника рисовать, быть, а не называться художником. Это проявление его личности.

*1979* *Публикация Ирины Ракши*

*Николай Савицкий*

# «В тяжелой раме истории...»

Почему я вспомнил об этих временах, которые ушли и никогда не вернутся?..

*Михаил Ромм*

Недавно по причинам, не представляющим интереса для читателей, мне понадобилось собрать кое-какие факты, связанные с постановлением ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года «О кинофильме «Большая жизнь». Содержание этого документа я помнил лишь в самых общих чертах. Но ведь существуют же книги по истории кино! В них, как мне думалось, без особого труда можно будет отыскать все, что нужно.

Увы, сделать это оказалось сложнее, чем я рассчитывал. Но почему, собственно? Вот если бы речь шла о малоизвестном литературном памятнике, тогда понятно. А постановление, которое меня интересовало, широко публиковалось в свое время. Однако за последние три с лишним десятилетия полный текст постановления «О кинофильме «Большая жизнь» печатался, насколько мне стало известно, только один раз. В изданном ротапринтным способом сборнике документов, подготовленном Научно-исследовательским институтом киноискусства совместно с ЦГАЛИ. Сборник вышел в 1979 году тиражом 308 экземпляров как материал ограниченного распространения. После публикации дана ссылка на источник, брошюру Госполитиздата 1951 года. Правда, у брошюры тираж массовый — 400 тысяч. И все же сегодня вам вряд ли удастся обнаружить ее где-либо, кроме фундаментальных библиотек и личных книжных коллекций. Согласитесь, не так это просто, не всякому и доступно.

Так, может быть, и не надо? Ни вспоминать, ни отыскивать. Все прошло и быльем поросло, верно? Стоит ли ворошить прошлое? Неприятное, горькое прошлое, про которое как-то неловко даже и вспоминать...

Но ведь вспоминают — в таком, к примеру, контексте: «Сегодня сохраняют свое значение принципиальные установки, пафос этого постановления (о «Большой жизни».— *Н. С.*)...» Когда и где это сказано? Да не так давно, в третьем томе «Истории советского кино», вышедшем в свет в 1975 году. Можно и посвежее цитату найти. Стало быть, не такое уж оно и прошлое.

Хорошо, пусть — прошлое. Не стану делать вид, будто не понимаю, откуда взялась приведенная выше формулировка. Нет у меня и тени сомнения в том, что умные, знающие люди, работавшие над четырехтомной «Историей...» (по их книгам я учился, кого-то знаю или знал лично и горжусь таким знакомством), не горели искренним желанием вписывать эти строки в свой труд. Так было *надо*. И они это сделали скорее по инерции — как поступают, соблюдая пустой и уже никому не нужный ритуал.

Впрочем, я, кажется, забегаю вперед... Лучше — обо всем по порядку.

●

Зрителям первой серии «Большой жизни», видевшим картину в сознательном возрасте еще в год премьеры (1940), теперь лет под шестьдесят и

больше, но помнят они ее до сих пор. Ослепительная улыбка и немудреные озорные шутки жизнерадостного балагура Вани Курского (Петр Алейников), забавные злоключения симпатичного и очень доброго увальня, забулдыги Харитона Балуна (Борис Андреев), медальный профиль красавца Марка Бернеса, его за душу берущий голос — все это прочно отложилось в памяти людей старшего поколения дорогим ностальгическим воспоминанием их предвоенной молодости. Помнят, конечно, и песни Никиты Богословского, мигом разлетевшиеся по городам и весям, а лучшая из них «Спят курганы темные, солнцем опаленные...», задававшая главную музыкальную тему фильма, стала народной песней, если понимать под этим песню всенародно любимую.

Всенародным был и успех картины, официально удостоверенный присуждением Сталинской премии II степени за 1941 год.

Можно было бы и ограничиться этими констатациями. Но уж коль скоро картина упомянута, отметим, не вдаваясь в подробности, что и она несет на себе печать нормативной эстетики, форсированно формировавшейся в нашем кинематографе в конце 30-х. «Конфликт хорошего с лучшим», которому еще предстояло отлиться в канонические формы лет через десять, заданность характеров и их произвольная «эволюция» в финале, строгая дидактика, минимально подкрепленная художественной аргументацией, присутствовали в этом фильме в заметных дозах.

Присутствовал в нем и далекий от правды жизни мотив вредительства, столь широко распространившийся в нашем кино предвоенных лет — в полном соответствии с известным тезисом об усилении классовой борьбы по мере упрочения социалистического строя.

Было бы несправедливо ставить это в вину подававшему надежды молодому режиссеру Леониду Лукову (он приступал к съемкам тридцатилетним, имея за плечами только одну заметную ленту — «Я люблю») и автору сценария Павлу Нилину, талантливому писателю, которому, как и его сверстнику Лукову, дано было еще многое сделать в кино. У всякого времени свои песни. А в пору работы над «Большой жизнью» считалось, что тот, кто поет не с нами, тот обязательно против нас, и трудно было этого не учитывать. Попытки двигаться — нет, даже не против общего течения, а хотя бы под некоторым углом к нему — позволяли себе лишь немногие...

Вот и все, что уместно, на мой взгляд, сказать здесь по поводу первой серии «Большой жизни». Кстати, если уж быть абсолютно точным, *первой серии* никогда не существовало. В планах Киевской киностудии, в титрах готовой картины, в довоенных газетах и журналах фигурирует только название «Большая жизнь». И ничто не мешает рассматривать картину как самостоятельное, завершенное произведение, в момент его появления на экранах никакого продолжения не предполагавшее.

Продолжение последовало через шесть лет. В 1946 году на киностудии «Союздетфильм» закончили производством ленту, которая была задумана Л. Луковым и П. Нилиным как заключительная часть дилогии и получила название «Большая жизнь», вторая серия. В картине снимались те же популярные актеры, играя своих персонажей из предыдущего фильма в обстоятельствах, не имевших прямой сюжетной связи с событиями первой части, но до известной степени к ним примыкавших. Действие происходило в том же шахтерском городке несколько лет спустя, в 1943 году, когда после освобождения Донбасса Красной Армией началось восстановление главной угольной базы страны.

По принятой тогда практике готовую картину показали Сталину, и после просмотра он высказался по ее адресу крайне неодобрительно. А вскоре было опубликовано постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь», в первом абзаце

которого отмечалось: «...подготовленный Министерством кинематографии СССР кинофильм «Большая жизнь» (вторая серия, режиссер Л. Луков, автор сценария П. Нилин) порочен в идейно-политическом и крайне слаб в художественном отношении». В постановляющей части документа, предельно лаконичной (примерно восемь машинописных строк), был сформулирован запрет на выпуск картины на экран, а Министерству кинематографии СССР и Художественному совету при министерстве предлагалось «извлечь необходимые уроки и выводы из решения ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» и организовать работу художественной кинематографии таким образом, чтобы впредь была исключена всякая возможность выпуска подобных фильмов».

Теперь попытаемся уяснить, чем конкретно была вызвана столь беспрецедентно резкая критика картины, высказанная от имени высшего органа партии, и насколько она была обоснованной. Но вначале обратим внимание на одну стилистическую особенность самого документа.

Известно, что излюбленным риторическим приемом Сталина был особо выделяемый на письме и в речи вопрос, за которым тут же следовал развернутый и категорически однозначный ответ; это напоминало размышления вслух, способные разрешить любые сомнения, и, надо признать, действовало сильно. В шестистраничном тексте постановления о «Большой жизни» прием повторяется трижды, что и позволяет предположить: Сталин, далеко не всякий раз прибегавший к посторонней помощи, когда надо было готовить важные бумаги, лично потрудился над этим документом.

Сегодня подобную гипотезу уже почти невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть безоговорочно. И тем не менее *фактическое* авторство Сталина в отношении постановления о «Большой жизни» особых сомнений не вызывает. Еще живы люди, которые могли бы засвидетельствовать, что новые фильмы Сталин обычно смотрел не один, но в ходе последующего обсуждения оценку всегда выносил первым. Можно, конечно, представить себе и исключение из правила. Вдруг, посмотрев вторую серию «Большой жизни», Сталин сперва дал слово кому-то из присутствующих? Так что же он мог услышать? Ведь было бы наивностью предполагать, будто в 1946 году в разговоре со Сталиным кто-то по собственному почину стал решительно критиковать фильм, первая серия которого отмечена Сталинской премией,— *до того,* как стало известно *его* мнение.

Мнение стало известно и двух толкований не допускало. Возражений и подавно! Остальное было делом техники...

Но вернемся к тексту постановления. Вот как выглядит его начало — после указания на порочность и крайнюю слабость картины.

«В чем состоят пороки и недостатки фильма «Большая жизнь»?

В фильме изображен лишь один незначительный эпизод первого приступа к восстановлению Донбасса, который не дает правильного представления (!) о действительном размахе и значении проведенных советским государством восстановительных работ в Донецком бассейне. К тому же восстановление Донбасса занимает в фильме незначительное место, а главное внимание уделено примитивному изображению всякого рода личных переживаний и бытовых сцен. Ввиду этого содержание фильма не соответствует его названию. Больше того, название фильма «Большая жизнь» звучит издевкой над советской действительностью».

Легко, думаю, догадаться, с какими чувствами вчитывались когда-то создатели картины в эти строчки, какой внутренний протест они у них вызывали! Да они же и в мыслях не держали дать представление, тем более полное, «о действительном размахе» восстановительных работ в Донбассе. Напомню — в первых эпизодах картины мы встречаемся с ее

главными персонажами на передовой и в партизанском отряде: бои с гитлеровцами идут в двадцати километрах от шахтерского городка, где до войны жили Балун и Курский. Временно́й разрыв между этими эпизодами и сценами в разрушенной шахте, которую начинают восстанавливать,— всего несколько недель или меньше. Можно было бы точно выяснить, с какого времени работы по возрождению Донбасса стали разворачиваться широким фронтом. Но и так ясно — по-настоящему к ним приступили не в сорок третьем, когда до окончания войны оставалось еще два — и таких трудных — года. Что же касается «примитивного изображения всякого рода личных переживаний и бытовых сцен», то это уж чистой воды субъективизм. Конечно, нельзя сказать, чтобы вторая серия «Большой жизни» отличалась тонким психологизмом. Однако изобразительное и актерское решение бытовых сцен и лирических эпизодов в картине оставалось примерно на том же уровне, что и в первой части фильма. С закономерной поправкой на характер времени, ох какого нелегкого.

«В фильме явно смешаны две разные эпохи в развитии нашей промышленности,— говорится дальше в постановлении.— По уровню техники и культуры производства, показанных в фильме «Большая жизнь», кинокартина отражает скорее период восстановления Донбасса после окончания гражданской войны, а не современный Донбасс с его передовой техникой и культурой, созданной за годы сталинских пятилеток. Авторы фильма создают у зрителя ложное впечатление, будто восстановление шахт Донбасса после его освобождения от немецких захватчиков и добыча угля осуществляются (?!) в Донбассе не на основе современной передовой техники и механизации трудовых процессов, а путем применения грубой физической силы, давно устаревшей техники и консервативных методов работы».

Похоже, «две разные эпохи» смешаны не на экране, а в этой части документа, страдающей отсутствием логики. Откуда же было взяться передовой технике в только что освобожденном от гитлеровцев Донбассе, где земля еще не остыла от боев! Да там наверняка ощущалась нехватка самого элементарного (что и показано) в картине вполне убедительно), а «механизация трудовых процессов» и «высокая культура производства» оставались делом будущего. Не столь отдаленного, но все-таки будущего.

Таким же неправомерным видится мне и упрек в том, что «в фильме «Большая жизнь» дело восстановления Донбасса изображается таким образом, будто бы инициатива рабочих по восстановлению шахт не только не встретила поддержки со стороны государства, но проводилась шахтерами при противодействии государственных организаций». Действительно, в картине есть эпизод, когда начальник шахтного комбината Константин Иванович отказывается выделить лес, необходимый для восстановления затопленной шахты. Между тем надо учесть, что лес у него просят для шахты, которая уже после освобождения была вторично подорвана. Другие же предприятия комбината, которые были разрушены меньше, выдают на гора́ уголь. Им в первую очередь и выделяется дефицитный лес, что вполне оправдано — хотя бы нуждами военного времени. С этим, кстати, согласен и выступающий в роли просителя заведующий шахтой Петухов, кровно болеющий за дело и горячо поддерживающий рабочую инициативу: «Ну, что ж, ваша взяла. Правильно. Правильно, Константин Иванович, я на вашем месте, может быть, поступил бы точно так же».

Легко обнаружить в постановлении и другие, столь же очевидные, по моим ощущениям, передержки, безосновательные обобщения, не учитывающие особенностей авторского замысла и сути творческой задачи, которая решалась на экране.

Совсем нелепо, к примеру, вот это критическое замечание: «Введенные

в фильм песни (композитор Н. Богословский, авторы текстов песен А. Фатьянов, В. Агатов) проникнуты кабацкой меланхолией и чужды советским людям». Какие же именно «чуждые советским людям» песни имеются в виду? Может быть, вот эта — «Мне тебя сравнить бы надо с первою красавицей...»? Песня, которая еще в том далеком 1946 году зазвучала по радио (разумеется, без упоминания о «Большой жизни»), разошлась большими тиражами в грамзаписи, включая пластинки, выпущенные за рубежом, и до наших дней осталась в эстрадном репертуаре? Или вот эта: «Гармошка, подруга родная, ты шахтерское сердце не тронь. Удалая, лихая, шальная, все видавшая в жизни гармонь»? Или та, последними словами которой завершается картина: «Идут вперед советские шахтеры, идут шахтеры в бой за уголек»? Вряд ли ведь подразумевалась знаменитая «Спят курганы темные», перекочевавшая во вторую серию и не менее популярная, чем другая песня Богословского — «Темная ночь» из другого фильма Лукова — «Два бойца». Но никаких песен, кроме этих, в картине нет, если не считать коротенькой и совершенно невинной частушки, которую распевают во время работы девушки, добровольно приехавшие из города трудиться на шахте...

Так что же, получается, вторую серию «Большой жизни» решительно не в чем упрекнуть? Уж не истинный ли шедевр несправедливо подвергся уничтожающей критике? Нет, далеко не шедевр. Совсем не лучшая из работ Л. Лукова, картина с наивной откровенностью брала на вооружение почти все из того, что было удачно найдено режиссером в первой серии, но никаких существенно новых и привлекательных красок и мотивов во второй части дилогии не появилось. А повтор он и есть повтор. Как верно замечено у Михаила Булгакова, свежесть бывает только первая... Однако нужно ли было — вот так, из орудий главного калибра, в упор? Не слишком ли скромная цель для подобного залпа? А не сказались ли тут некие причины, лишь косвенно касавшиеся содержания и художественного качества данного фильма,— наряду с обстоятельствами некинематографического свойства? Да, сказались. Чуть ниже они будут названы. Но прежде — еще немного о самой картине.

Когда в конце 1958 года запрет на вторую серию «Большой жизни» был негласно отменен и лента вышла к зрителю, ее изъяны стали видны особенно отчетливо. А у людей из профессиональной кинематографической среды (ведь только им, да и то немногим, случилось посмотреть опальный фильм до того, как он прочно лег на «полку») вторая серия «Большой жизни» восторга не вызывала и тогда, в сорок шестом году. Конечно, после разразившейся грозы товарищи по профессии выражали (только не публично!) свое сочувствие без вины виноватым Нилину, Лукову, их коллегам, и все приличествующие случаю слова были сказаны. Притом что за картиной — по справедливости, повторяю,— закрепилась репутация отнюдь не выдающейся ленты, средней по всем статьям.

Думается все же, что, не случись с фильмом беды, он мог бы рассчитывать на успех в прокате: героев первой серии, полюбившихся зрителю, еще хорошо помнили, а за прошедшие семь лет популярность Бернеса, Андреева, других занятых в «Большой жизни» актеров, снимавшихся и в военное время, только возросла. Не надо к тому же забывать и о скудости нашего кинорепертуара той поры — редкий из новых фильмов бывал обделен зрительским вниманием.

К 1958 году многое изменилось. Решения XX съезда КПСС и постановление ЦК от 30 июня 1956 года «О преодолении культа личности и его последствий» подвели черту длительному периоду, сопровождавшемуся грубым нарушением ленинских норм и принципов в жизни партии и государства. Общественно-политиче-

ский климат в стране стремительно менялся к лучшему — и киноискусство быстро откликнулось на эти благотворные перемены. Уже в 1956—1958 годах зрители увидели фильмы «Весна на Заречной улице», «Высота», «Дом, в котором я живу», «Летят журавли», «Рассказы о Ленине», «Сорок первый» и другие значительные произведения, создание которых знаменовало качественно новую стадию в движении отечественного кинематографа.

Понятно, что на таком фоне вторая серия «Большой жизни» «прозвучать», не могла. И действительно, появившись на экранах, лента осталась почти незамеченной. Сегодня о картине помнят, пожалуй, одни лишь специалисты киноведы...

Вот так выглядят факты, непосредственно относящиеся к фильму «Большая жизнь», вторая серия, которые необходимо иметь в виду в связи с принятым по нему постановлением. Между тем мы еще не выяснили главного. Почему именно «Большая жизнь» стала объектом столь пристального и пристрастного внимания «наверху»? И во имя чего понадобилось ставить в вину создателям ленты то, в чем они явно грешны не были?

Ответить на эти вопросы, видимо, невозможно без учета характера самого времени — второй половины 40-х годов — и вне контекста некоторых событий, происходивших параллельно и затронувших другие области художественного творчества.

●

За недостатком места опускаю подробную характеристику общественной ситуации в стране в первые послевоенные годы. Ограничусь лишь напоминанием об одном — определяющем — ее аспекте. В этот период культ личности Сталина, сложившийся еще в 30-е годы, достиг апогея. Проявления непомерных амбиций Сталина, его личные вкусы и взгляды, его симпатии и антипатии — всегда, везде и во всем воспринимались как высшая и непогрешимая мудрость. Как откровение. Как истина в последней инстанции. Как окончательный вердикт, обжалованию не подлежащий. Как непосредственное руководство к действию, наконец. В равной степени это распространялось на политику и экономику, теорию и практику, науку и культуру. На все на свете! Кинематограф тем более не был здесь исключением.

К кино Сталин относился неравнодушно и никогда не упускал его из поля своего зрения. Отчетливо представляя себе широчайшие возможности экрана влиять на аудиторию, он небезуспешно направлял эту силу в нужное русло, осуществляя постоянный и жесткий контроль за кинематографом. Быть может, еще более жесткий, чем, скажем, за литературой или театром. Читал сценарии перед запуском их в производство. Не все, понятно, но читал и оставлял иногда на полях свои замечания — режиссеры обязаны были следовать им неукоснительно. Смотрел только что законченные и еще не вышедшие в прокат фильмы. Почти все. Благо, тогда их делалось куда меньше, чем сейчас. Смотрел и опять-таки давал замечания и поправки, в соответствии с которыми лента, случалось, попадала на экран отредактированной или перемонтированной, получала другое — им самим предложенное — название, а то и заносилось в список запрещенных. После того как в уютном просмотровом зале в Кремле, оснащенном лучшей по тем временам проекционной аппаратурой фирмы «Симплекс», зажигался свет и все взгляды устремлялись на одного человека, судьба фильма могла решиться по-разному. Удачно и счастливо. Драматично. С известными сложностями, но, в общем, благополучно. Как угодно!.. Но только не вопреки впечатлению, которое фильм произвел на Сталина.

Кому-то может показаться, будто автор сейчас ломится в широко открытую дверь. А крупные экономические мероприятия, научные про-

граммы, архитектурные проекты и прочее? Ведь и с ними все обстояло вроде бы точно так же: Сталин сам отвергал, принимал или корректировал их — при всеобщем и безусловном одобрении принятого решения всеми заинтересованными и незаинтересованными лицами. Так, да не так!.. Вникнуть в серьезную научную проблему, к примеру,— для этого требуется время, да и с мнением специалистов приходится считаться. (Кроме того, Сталина, даже при его работоспособности и уникальной памяти, на все хватить не могло...) Совсем другое дело — фильм. Тут уже через полтора часа, а то и раньше, все ясно! Замечательная специфика... Полная незащищенность — при условии, что все решает мнение одного-единственного зрителя. Вот он и решал...

К чему я об этом — так подробно? Да к тому, что необходима полная ясность относительно и первопричин, и даже второстепенных сопутствующих обстоятельств, вследствие которых увидело свет постановление по «Большой жизни». Подобно тому как сталинизм никогда не был тождествен политической стратегии партии, ибо «культ личности противоречит природе социалистического строя»[1], так и это постановление лишь по форме выражало партийную оценку данного произведения. По существу же оно заключало в себе крайне субъективную единоличную оценку, будучи частным, но весьма показательным примером того, какими методами и приемами осуществлялось руководство культурой в ту пору, когда Сталин присвоил себе это право — в ряду других узурпированных им прав.

И вот еще что представляется совершенно очевидным сегодня: фильм, название которого вынесено в заголовок документа, на самом деле послужил всего-навсего удобным предлогом, чтобы со ссылкой на его «порочность» и «крайнюю художественную слабость» затвердить некий регламент, свод директивных установок, которых отныне должны были строго придерживаться все работники кинематографии. В этих установках содержалась в неявном виде своего рода «эстетическая программа», частично реализованная в последние годы жизни Сталина.

Посмотрим, снова вернувшись к тексту постановления, какие моменты больше всего раздражали Сталина в отвергнутой им картине. В ней не хватало масштабности («изображен лишь один незначительный эпизод первого приступа к восстановлению Донбасса»). В ней, по его, Сталина, пониманию, извращалась «перспектива послевоенного восстановления нашей промышленности». В ней пусть поверхностно, но в целом правдиво отразилась неустроенность нашего послевоенного быта, что было истолковано довольно своеобразно («В фильме изображено бездушно-издевательское отношение к молодым работницам... Работниц вселили в грязный, полуразрушенный барак...»). В ней отсутствовала фигура безупречного положительного героя, во всех отношениях достойного подражания и восхищения («Артистам навязаны нелепые роли, их талант направлен на изображение примитивных людей...»). И так далее...

Сталину, который после войны как никогда ревностно заботился о приумножении своей славы, хотелось совсем другого кино. Монументального, помпезного, велеречивого, ничего общего не имеющего с правдой сегодняшнего дня и в случае надобности не церемонившегося с исторической правдой. А тут — подумать только! — в общежитии крыша протекает, вместо торжественных ораторий — какие-то легкомысленные песенки под гитару да под гармошку, главные персонажи — совсем не импозантные, не шибко грамотные шахтеры, добывающие уголь обушком. Неправильно все это! В роли киногероев Сталин предпочитал великих композиторов, про-

[1] «О преодолении культа личности и его последствий». Постановление Центрального Комитета КПСС. М., 1956, с. 8.

славленных академиков, знаменитых изобретателей или, на худой конец, руководителей колхозов-миллионеров. И они в большом количестве замелькали на экране 40-х, сильно потеснив остальную публику...

Было бы явной несправедливостью и неуважением к фактам утверждать, будто в те годы в советском киноискусстве не появлялось произведений художественно полноценных, правдивых, продолжавших демократическую традицию культуры социализма; нет, они были и остались в истории нашего кино на занятом ими по праву достойном месте. Вот только перечень их невелик... И не они, к сожалению, делали тогда погоду в кино. Официальное одобрение, восторги критики, премии и награды чаще доставались другим картинам. Таким, как «Клятва»,— экранному воплощению кощунственной по своей сути, но широко и навязчиво распространявшейся формулы «Сталин — это Ленин сегодня». Таким, как «Кубанские казаки» — фильму, в котором полный отрыв правды искусства от правды жизни возводился в принцип. Таким, как «Кавалер Золотой Звезды», где реальные противоречия действительности подменялись надуманным, бутафорским конфликтом. Таким, как «Незабываемый 1919-й», в котором насквозь фальшивая, антиисторическая концепция, оскорбительная для памяти подлинных героев революции, утверждалась в угоду гипертрофированному сталинскому чествованию. Что и говорить, скромная картина Л. Лукова, признанная порочной, была им не чета.

Порочная-то — порочная, но, как ни крути, «Большая жизнь» сама по себе все-таки не открывала возможностей широких и емких обобщений, далеко идущих выводов. А они были нужны в документе, задуманном как программный и рассчитанном на длительное действие. К тому времени подоспели еще три новые картины, которые тоже решено было отнести к числу «неудачных и ошибочных». Вот они — вторая серия фильма «Иван Грозный», «Адмирал Нахимов», «Простые люди». О них в постановлении говорится следующее: «Чем объясняются столь частые случаи производства фальшивых и ошибочных фильмов? Почему потерпели неудачу известные советские режиссеры тт. Луков, Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев и Трауберг, создававшие в прошлом высокохудожественные картины?

Дело в том, что многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов. Главный недостаток в их работе заключается в том, что они не изучают дело, за которое берутся».

Тут же и поясняется, в чем конкретно сказалась недобросовестность создателей упомянутых выше лент, не удосужившихся изучить дело, за которое надумали браться. Всеволоду Пудовкину адресовался упрек в искажении исторической правды не больше и не меньше, в результате чего «Получился фильм не о Нахимове, а о балах и танцах с эпизодами из жизни Нахимова». Ну, а Сергей Эйзенштейн, оказывается, «обнаружил невежество в изображении исторических фактов»[2].

[2] Естественно, хотелось бы узнать, в чем проштрафились и Григорий Козинцев с Леонидом Траубергом, но текст постановления нам тут не поможет. Как же так? Картина «Простые люди», названная вначале «фальшивой и ошибочной», в дальнейшем даже не упомянута, и тем, кто ее не смотрел, оставалось лишь гадать, в чем состояли ее фальшивость и ошибочность... Все объясняется просто: Сталин фильма не видел. (Берусь это утверждать со слов Леонида Захаровича Трауберга, сказанных в частной беседе.) Трауберг, будучи, понятно, лицом крайне заинтересованным, в свое время выяснил точно — не видел! В данном случае Сталин, вероятно, позволил себе довериться чужому мнению — случай был несложный. Однако никакой аргументации этого мнения в документе нет, что, как мне кажется, еще более проясняет вопрос о его авторе. Если бы постановление писал не Ста-

Отбросим эмоции, до конца оставаясь в пределах объективного анализа. Да, картина о трудовом подвиге тыла в Великой Отечественной войне у Козинцева и Трауберга не получилась — режиссеры и сами это отлично понимали: тем не менее эпитет «фальшивая» применительно к «Простым людям» звучит чрезмерно тяжелым обвинением. Да, в первоначальной версии «Адмирала Нахимова» повышенное внимание, уделенное личной жизни лейтенанта Бурунова, нарушало драматургический баланс фильма, а протяженность «светских» эпизодов, уводивших в сторону от главной темы, выглядела неоправданной. Что же, неудачи случаются и у крупных мастеров... Досъемка нескольких дополнительных сцен и новый монтаж картины, выполненный Пудовкиным, пошли ей на пользу: «драматическая концепция фильма стала исторически значительной»[3]. Подобные случаи нередки в практике кинопроизводства. Картина вышла в прокат уже в начале 1947 года, всего четыре месяца спустя после постановления; она была хорошо встречена зрителями, получила Сталинскую премию. Так разве нельзя было довести фильм и без специального решения ЦК? В просчетах же «Простых людей» могли самостоятельно разобраться критики — это их работа.

Сложнее обстояли дела со второй серией «Ивана Грозного».

Трагедия этого фильма и его автора описывается в книге Н. Зоркой[4], в ее блестящем очерке о Сергее Эйзенштейне, и в статье Михаила Ромма «Вторая вершина»[5], которой, к слову сказать, почему-то не оказалось в трехтомнике сочинений режиссера, изданном «Искусством» в 1980—1982 годах[6]. К двум этим работам, еще не ставшим библиографической редкостью, я и отсылаю читателя, которого интересуют подробности: они дают обильную пищу для размышлений... Ограничусь лишь несколькими замечаниями.

В постановлении по «Большой жизни» фильму Эйзенштейна посвящено всего несколько строк — режиссер обвиняется в том, что представил «прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером,— слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета (?!)». В тех же — почти дословно — выражениях Сталин отозвался о фильме в беседе с Эйзенштейном и исполнителем главной роли Николаем Черкасовым, когда выговаривал им за неудачное, на его взгляд, продолжение киноповести о Грозном, первая часть которой ему нравилась (запись беседы хранится в архиве С. М. Эйзенштейна в ЦГАЛИ).

Впрочем, и без того понятно, что Иван Васильевич Грозный, каким он предстает во второй серии, не мог импонировать Сталину. Фигура крайне жестокого и болезненно подозрительного, юродствующего Ивана, сгорбленного старика с хищным профилем и холодным блуждающим взором маньяка, поглощенного кровавыми интригами,— слишком уж разнилась с тем хрестоматийным идеализированным образом, который при Сталине утвердился в официальной историографии. Другой вопрос — насколько такое изображение Ивана IV совпало с объективными данны-

лин, а кто-то другой, оплошность непременно была бы замечена и исправлена, равно как и некоторые стилистические небрежности, повторы и не принятые в официальных документах выражения типа «негодные фильмы», которые встречаются в тексте. Но этого сделано не было...

[3] Юренев Р. «Адмирал Нахимов».— «Искусство кино», 1947, № 1, с. 19.
[4] Зоркая Н. Портреты. М., 1965.
[5] Ромм М. И. Беседы о кино. М., 1964.

[6] Не включена туда и другая интересная работа Ромма — «Лекция, прочитанная на высших курсах» (1962), принципиально важная часть творческого наследия выдающегося режиссера и педагога, многое проясняющая и в его собственной биографии, и в судьбе кинематографического поколения, к которому он принадлежал.

ми исторической науки. В основных своих фундаментальных чертах, надо полагать, совпало, в чем убеждают, в частности, обстоятельные труды С. Веселовского и М. Тихомирова, опубликованные в 60-е годы. Что же касается «прогрессивного войска опричников», упраздненного еще при жизни Ивана Грозного, тут и вовсе не о чем спорить: по «прогрессивности» его действительно можно сравнить разве что с ку-клукс-кланом, хотя Сталин придерживался на этот счет другого мнения, что подтверждается записью его беседы с Эйзенштейном и Черкасовым в книге последнего «Записки советского актера» (1953). У Эйзенштейна же была своя точка зрения — и он имел право выразить ее в произведении искусства, чья принадлежность к классике мирового кино ныне никем не оспаривается. Как художник и гражданин. Как образованный человек, знавший историю государства Российского.

Быть может, существовали другие причины, по которым вторая серия «Ивана Грозного» подверглась запрещению с последующей разгромной критикой в постановлении ЦК? Едва ли, если только не относить к таковым давнюю неприязнь, которую Сталин испытывал к Эйзенштейну еще со времен «Мексики» и «Бежина луга». Можно усомниться в справедливости суждения Ромма, согласно которому «Сергей Эйзенштейн в годы наитягчайшего расцвета культа личности Сталина позволил себе замахнуться на этот самый культ», поскольку «в Иване Грозном остро чувствовался намек на Сталина, в Малюте Скуратове — намек на Берию, в опричниках — намек на его приспешников»[7]. Определенные аналогии, разумеется, могли возникнуть непроизвольно: исторический материал в руках большого и зоркого художника допускал такие аналогии. Но нет веских оснований предполагать большее.

По счастью, Сталин никаких «слишком страшных намеков» (Ромм) не заметил, иначе дни Эйзенштейна могли бы пресечься раньше, чем это случилось. Увы, к моменту сдачи второй серии они и так уже были сочтены, и реакция Сталина на последнюю работу режиссера, весьма вероятно, сыграла здесь свою роль. Вот как вспоминает об этом Ромм: «...в Доме кино праздновалось вручение сталинских премий прошлого (1945.— *Н. С.*) года, в том числе и премии за первую серию «Грозного». На этом вечере Эйзенштейну сообщили, что вторая серия отправлена в Кремль. Через полчаса он был отвезен в больницу с тяжелым инфарктом»[8]. Два года спустя Сергея Михайловича не стало...

●

Постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» имело последствия, повлиявшие не только на судьбу отдельных картин и отдельных художников. Этот документ, представлявший собой, как и другие известные постановления 40-х годов по вопросам литературы и искусства («О журналах «Звезда» и «Ленинград», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели»)[9], прямое нарушение ленинских норм руководства культурой, оказал на определенном этапе глубоко нега-

[7] Ромм М. Беседы о кино, с. 90—91.

[8] Там же, с. 92.

[9] Эти постановления принимались одно за другим, серией («О журналах «Звезда» и «Ленинград» — 14 августа 1946 года, «О репертуаре драматических театров...» — 26 августа 1946 года, «О кинофильме «Большая жизнь» — 4 сентября 1946 года, «Об опере «Великая дружба» — чуть позже, 10 февраля 1948 года), что говорит о спланированности кампании, осуществленной с размахом; сюда же необходимо отнести и «Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», впервые опубликованный в «Правде» 21 сентября 1946 года («сокращенная и обобщенная» стенограмма докладов А. Жданова на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде), возведенный в ранг партийного решения.

тивное воздействие на развитие кинематографа в нашей стране. По существу, этим документом предопределялся и «период малокартинья», точной датой начала которого надо считать 14 июня 1948 года, когда было принято постановление № 2058 Совета Министров СССР «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 год». Постановлением предусматривалось прекращение работ по десяти (!) полнометражным игровым фильмам сразу — с исключением их из планов кинопроизводства, уровень которого после 1948 года стал катастрофически снижаться (в 1947 году киностудии страны выпустили 23 художественные картины, в 1948 — 17, в 1949 — 16, в 1950 — 13, в 1951 — 9; часть из них — фильмы-концерты и снятые на пленку театральные спектакли...). Одновременно устанавливалась система строжайшего контроля за деятельностью студий: Министерству кинематографии и его Художественному совету предписывалось рассматривать не только литературный сценарий и готовый фильм, но и «пробы актеров на пленке», и «отснятые материалы по основным объектам фильма», а Художественному совету, кроме того, вменялось в обязанность заниматься в необходимых случаях эскизами декораций и костюмов, музыкальными партитурами и даже наблюдать за проведением генеральных репетиций с актерами до начала съемок. Так переводились в плоскость практических дел тезисы из постановления по «Большой жизни», предлагавшего «организовать работу художественной кинематографии таким образом, чтобы впредь была исключена всякая возможность выпуска подобных фильмов». Так складывалась схема мелочной опеки творческих коллективов, которой дано было просуществовать, с некоторыми модификациями, еще долгие годы.

Об ущербе, нанесенном отечественному киноискусству в «период малокартинья», можно написать отдельную статью, рассказав, в частности, о том, каким редакторским переделкам подвергались и те немногие значительные по своим идейным и художественным качествам картины, которые создавались тогда, например, «Мичурин», «Молодая гвардия», «Тарас Шевченко». Или о том, как выпускники постановочного факультета ВГИКа, за все время обучения ни разу не стоявшие за камерой, защищали вместо дипломных фильмов дипломные спектакли, расхаживая по сцене с деревянной рамочкой в руках и с ее помощью объясняя комиссии, где у них «крупный план», а где «панорама». Можете себе представить, какова была профессиональная квалификация таких режиссеров в момент получения диплома!..

А моральный ущерб, которым сопровождалась целенаправленная нивелировка творческих индивидуальностей? А внедрение административно-командных методов управления кинопроцессом? Как и чем измерить эти издержки? Прибавьте сюда настроения неуверенности, постоянной скованности, особенно широко распространившиеся в среде кинематографистов после того, как познакомились они с решением по «Большой жизни». В кино установилась атмосфера нерассуждающего угодничества — мало кто, даже внутренне, имел силы ее преодолеть. Подтверждение тому — многочисленные материалы, опубликованные в 1946 году и позднее в газетах, в журнале «Искусство кино», покаянное письмо С. Эйзенштейна в газету «Культура и жизнь»[10], написать которое по доброй воле он, естественно, никогда бы не мог... Или вот такой текст: «Мы заверяем Вас, друг и учитель, что справедливая критика нашей работы поможет работникам советской кинематографии — партийным и непартийным большевикам — так перестроить в кратчайший срок свою работу, чтобы снова услышать слова поощрения от народа, от партии, от Вас, дорогой

[10] «Культура и жизнь», 1946, 20 октября.

товарищ Сталин». Откуда это? Из письма участников Всесоюзного совещания работников художественной кинематографии, специально собранного, чтобы обсудить постановление о кинофильме «Большая жизнь»[11].

Но, может быть, все это представляет сегодня лишь чисто архивный интерес? Не думаю... Эхо той далекой грозы раздавалось в кинематографе еще очень и очень долго. И разве все то, что происходило в не столь уж отдаленные времена с картиной Марлена Хуциева «Застава Ильича», не было ее отголоском? А более поздние примеры сломанных творческих и человеческих судеб, несостоявшихся замыслов, исковерканных или на многие годы спрятанных от зрителей фильмов — они у всех на памяти — нельзя считать прямым результатом той самой практики администрирования в искусстве, укоренившейся в 40-е годы? Теперь попытайтесь ответить на вопрос: *какие* «принципиальные установки», *какой* «пафос этого постановления» (помните, была цитата вначале?) актуальны на сегодняшний день?

XX съезд КПСС «поручил Центральному Комитету последовательно осуществлять мероприятия, обеспечивающие полное преодоление чуждого марксизму-ленинизму культа личности, ликвидацию его последствий во всех областях партийной, государственной и идеологической работы...»[12] — и для этого было сделано многое. В постановлении ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» отмечалось, что в решении по опере В. Мурадели «были допущены некоторые несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых советских композиторов, что было проявлением отрицательных черт, характерных для периода культа личности»[13]. Но ведь то же самое можно сказать и о творчестве талантливых советских кинематографистов, чьи имена упомянуты в документе по «Большой жизни».

●

Ныне, оглядываясь в прошлое, открывая себе и другим самые мрачные его страницы, мы меньше всего рискуем уронить себя в собственных глазах и во мнении окружающего мира. Ибо не ставим под вопрос верность исторического выбора, сделанного семьдесят лет назад. Не преуменьшаем поистине грандиозных достижений народа и партии, направляющей страну по пути социалистического созидания. Беззаконие и произвол, неимоверной тяжести жертвы и непростительные просчеты, которые есть в нашем прошлом, не могут ни перечеркнуть этих достижений, ни поколебать нашу веру в чистоту и силу идей Октября.

Не помню, кем сказано: «В тяжелой раме истории все становится на свои места». Сказано правильно. Но, расставляя все по своим местам, история порой расходует время неэкономно...

Сегодня, когда многие «белые пятна» на нашей исторической карте замещаются четкими контурами и яркими красками честно подобранного цвета, уместно ли прибегать к умолчаниям или недоговаривать всей правды? Нет, восстанавливая историю в ее подлинных очертаниях, необходимо идти до конца, памятуя ленинские слова: «Не надо обольщать себя неправдой. Это вредно».

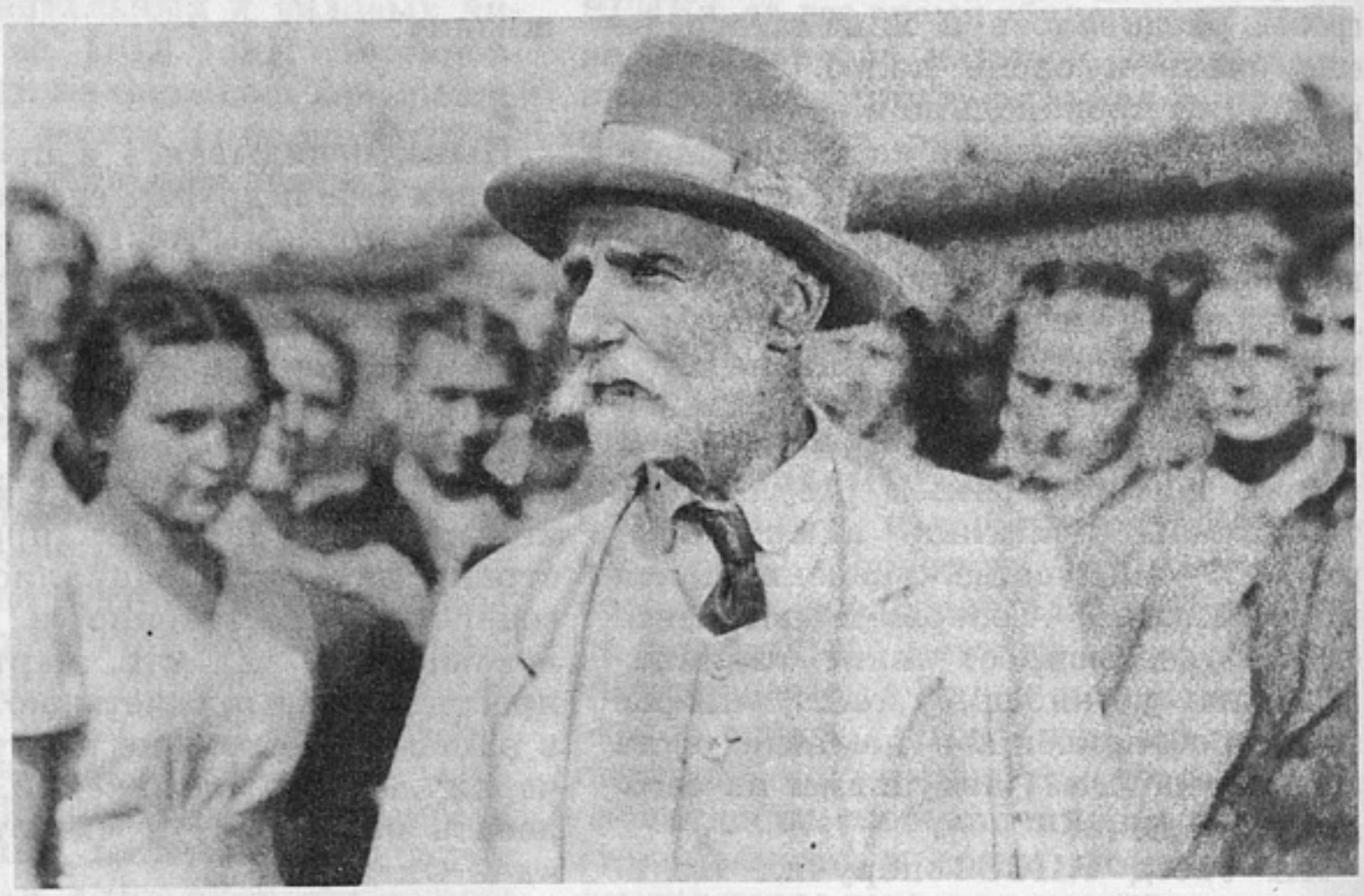
[11] «Искусство кино», 1947, № 1, с. 3.

[12] «О преодолении культа личности и его последствий». Постановление Центрального Комитета КПСС. М., 1956, с. 7.

[13] Вопросы идеологической работы. Сб. М., 1961, с. 200.

**Иллюзион**

# «Мичурин», СССР (1948)



Г. Белов в фильме «Мичурин»

Фильм, многократно переделывавшийся, вышел в 1948 году под названием «Мичурин». Более всего он похож на палимпсест — сквозь многослойную каноническую роспись проглядывает другое изображение — яростное, апокрифическое до ереси и гениальное.

Пишущий об этой картине попадает, несомненно, в положение реставратора, тем более драматичное, что верхний слой повыцвел, а нижний был местами уничтожен еще раньше. В таком случае вся надежда на воспоминания очевидцев и сохранившиеся эскизы. Видевшие первый вариант фильма были, судя по воспоминаниям Г. Рошаля и С. Фрейлиха, потрясены, но их, видевших, увы, было немного, и подробностей они не запомнили. Существует, однако, сценарий. И это — произведение, по отношению к которому роль эскиза играет, похоже, фильм.

В сдвоенном (10—11) номере «Нового мира» за 1946 год, где появилась киноповесть «Жизнь в цвету», впервые был напечатан рассказ Андрея Платонова «Семья Иванова». Этому рассказу (как и фильму Довженко), суждено было укоротить и без того недлинную жизнь его автора, но упрочить его посмертную славу. Сходство судеб художников тут уловить нетрудно. Не о том, однако, речь. Соседство двух этих имен под одной обложкой столь же не случайно, сколь закономерно их соседство в эпохе, в культуре.

Как можно судить сегодня, расправа, учиненная над платоновским рассказом, а тем более расправа с фильмом Дов-

---

«Мичурин»

Автор сценария и режиссер *А. Довженко*. Операторы *Л. Косматов, Ю. Кун*. Художники *М. Богданов, Г. Мясников*. Композитор *Д. Шостакович*. Звукооператор *Н. Тимарцев*. В ролях: *В. Соловьев, Г. Белов, А. Васильева, Н. Шамин, М. Жаров, В. Хохряков*. «Мосфильм».

женко, завершившаяся присуждением Сталинской премии варианту, приведенному в соответствие с официальным каноном, были все же проходными эпизодами на фоне памятных постановлений об Ахматовой, Зощенко, Эйзенштейне. Быть может, еще и потому, что подход авторов к материалу показался странным — и не более того, вне эпицентра основных проблем, в отличие, скажем, от «Ивана Грозного». Обе вещи были сделаны, так сказать, «навырост». Собственно говоря, «навырост» и весь Платонов.

Прямую перекличку в двух этих конкретных вещах искать вряд ли стоит (хотя другое дело — сравнить платоновского Петрушку с Тарасом Бовкуном из «Повести пламенных лет» и набросков к «Золотым воротам» или весь рассказ Платонова с метафорой мира после геологического сдвига в финале «Украины в огне»). Но на месте канонического описания жития одного из самых тогда популярных персонажей державной мифологии в «Жизни в цвету» возникает история гения, безумца, тирана, мечтателя, городского юродивого, деспота, бунтаря, бросающего, ни много ни мало, вызов законам природы в забытом и богом, и историей провинциальном городке «уездной России», из тех самых, в которых страстно взыскуют истины «скорбные душой» герои платоновской прозы.

Чем настойчивее стремится сжаться до точки убогое пространство существования героя, чем тяжелее давит застойная неподвижная тишина, тем глобальней масштабы проблем, волнующих его ум, тем яростней отстаивает он и пытается воплотить созданную утопию. Он «воин и узурпатор» (как сказано в сценарии) в отношении к природе именно потому, что — одновременно — «немощный блудный ее сын и слуга». Гиперболический застой рождает столь же гиперболический энтузиазм, до экстремизма доходящий. Утопия же здесь неизбежна, ибо миссия «представительства» (любимое слово Довженко) перед лицом природы в одиночку взята на себя героем — «полководцем без армии», «львом среди овечьих стад». И если окружающие не разделяют с героем его миссию, то они как бы не существуют для него, поглощенного до конца своей идеей.

Каноническая вознесенность героя над толпой оказывается жесточайшей драмой, формулу которой вывел Эйзенштейн в «Иване Грозном»: «един — но один». Одному как бы передоверена коллективная миссия всех. Идея здесь крест, который несет герой — «воин-мученик» и «борец великой идеи». Крестный путь и оказывается сюжетом.

Полная зависимость от стихии природы (а потому для Довженко и от истории) еще со времен «Звенигоры» ставит народ на грань исторического небытия, и ощутивший это стремится освободиться от нее, подняться над ней во что бы то ни стало. С этой самой грани и выкрикивает герой свое знаменитое кредо: «Нам нельзя ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача».

Вот что осталось в фильме, что не могло быть вытравлено из материала никакими переделками — какая-то зачарованная, космическая глобальность существования героя. Видимо, для того и нужен был тут режиссеру именно Леонид Косматов, непревзойденный мастер панорам, чтобы раздвинуть сад часовщика из уездного городишка до необозримых пределов. Это сад, который заполняет все существование человека. Сад его души. Ритм движения камеры заставляет вспомнить о невесомости, о том, что несколько лет спустя Довженко начнет писать сценарий «В глубинах космоса». Растения не просто растут в этом саду — они живут в нем, и человек общается с ними, спорит, спрашивает, гневается, ждет сочувствия.

Но что ушло из фильма напрочь — острота отношений героя с внешним, находящимся за пределами сада миром. Мичуринская утопия официально была объявлена реальностью — существующей и окончательно воплощенной. Сюжет сведен к элементарной схеме: до революции Мичурин борется с царизмом, отстаивая идею, а после революции внедряет ее в массы рабочих и крестьян, с одобрением внимающих ему, а также попутно расправляется с недобитыми «вейсманистами-менделистами-морганистами».

Рядом с безликими картонными фигурками, мельтешащими в саду, и сам Мичурин становится картонным персонажем из картинки в букваре. Самым выразительным партнером в фильме оказывается тот куст, который гнется на безжалостном осеннем ветру рядом с героем, только что схоронившим жену. Все же удивительно, что это происходит с Довженко, так ощущавшим поэтическую магию человеческого лица на экране.

Удивительно, хотя в принципе объяснимо. Масса, которая была героем его немых шедевров, масса, которая не просто окружала съемочную площадку в селе Яресь-

ки, но вторгалась в ее пространство, корректируя авторский замысел на равных с Довженко правах, теперь эта масса должна была лишь благоговейно внимать указаниям своих героев. Масса перерождалась в массовку. И не только на экране — в действительности.

Тот, кто в беспросветном дореволюционном прошлом представлялся козловским ребятишкам злым колдуном, после революции превращается в доброго чародея. Но все равно он так и не становился для окружающих живым, страдающим человеком, каким виделся автору,— для чего и создавалась «Жизнь в цвету».

Вещь эта — в 1946 году! — круто замешена на карнавальном смехе. Довженко, по собственному признанию, пришедший в кино, чтобы делать комедии, в это время одержим был идеей «развеселить весь Советский Союз» (причем сказаны эти слова в связи с вновь возникшим замыслом ставить «Тараса Бульбу»). Сочетание и столкновение беспредельности идеи и пределов отдельной человеческой жизни само по себе рождает и смеховой эффект. Мичурин — эксцентрик, Мичурин — герой карнавальной легенды из тех, которые, по словам М. М. Бахтина, «вообще глубоко отличны от героизирующих эпических преданий: они снижают и приземляют героя, фамильяризируют, приближают и очеловечивают его; амбивалентный карнавальный смех сжигает все ходульное и закостеневшее, но вовсе не уничтожает подлинно героического ядра образа»[1].

[1] Вот, например, как выглядит Мичурин в сцене из сценария, где защищает свой сад от белых: «Мокрые волосы сбились в жалкие клочья, пот катился с него градом, но благородный блеск торжествующего взгляда придавал ему вид короля, только что спасшего от змея свои владения. Он был бледен от внутреннего огня. Его тощая грудь ходила ходуном, и взбудораженные бронхитные петушки пищали в груди нестройным хором...»

«Жизнь в цвету» существовала вопреки канону (тогда, правда, только отлаживаемому), даже не подозревая об этом. Если искать кинематографических потомков, то в первую очередь возникнут шукшинские чудики и грузинские чудаки. В конце концов, не так уж важны результаты, достигнутые героем: куда важнее его порыв, дремлющее в каждом, а в нем пусть до срока, но проснувшееся стремление выйти за пределы, навязанные обстоятельствами, ощутить весь мир как подлинное пространство своих деяний.

Но тщетны попытки отыскать в картине следы карнавала. Тщетны, потому что его там и не было. Они остались в карандашных набросках, сделанных для себя,— там и почти летящий, почти бесплотный Мичурин — Рыцарь Печального Образа, и поп с урядником — глыбы неодухотворенной плоти, и жена Мичурина, похожая на печальный цветок (его потом, в фильме, герой воткнет в петлицу, сбираясь на свой триумф)...

А пока что Довженко снимал фильм — автопортрет своего метода. «Поэму о творчестве» — так обозначил он жанр в записных книжках. И еще: о том, как драма личной судьбы исторического героя не умещается в его миф, приходит в столкновение с ним и оттого становится еще острее. В будущем это стало фактом и его собственной судьбы.

Этот вариант картины вызвал недовольство, и фильм был переснят. Материал, не вошедший в окончательный вариант, не сохранился.

«Тимирязев, Мичурин, Ушаков...

Особенность великих людей заключается, по-видимому, в том, что, выполняя историческую задачу своей государственной системы, они перерастали задачу и в момент перерастания входили, тем самым, в конфликт с системой».

Александр Довженко.
Запись в дневнике 1945 года

*Евгений Марголит*

Иллюзион

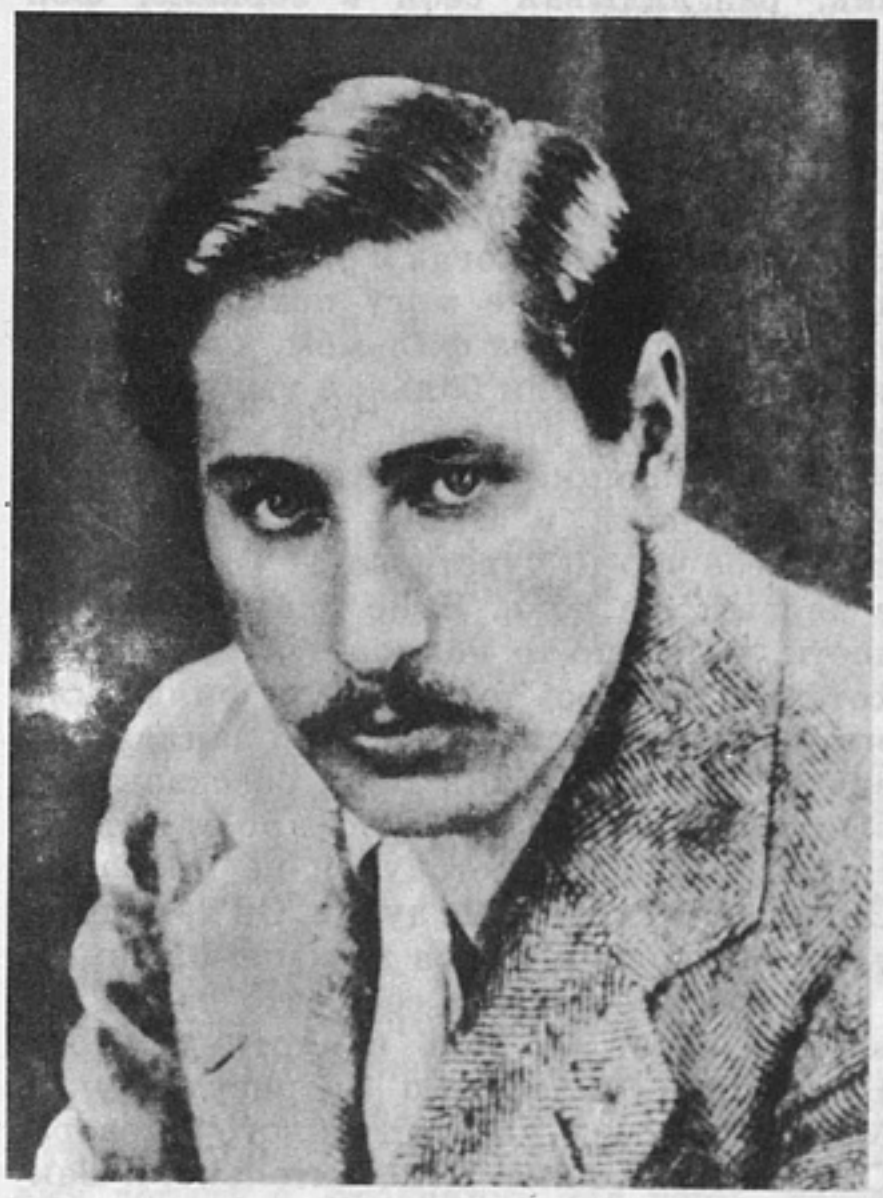
# «Доки Нью-Йорка», США (1928)

Джозеф фон Штернберг, по мнению многих,— крупнейшая фигура в истории киностилистики. Он — мастер искусства, которое русские фотографы еще в XIX веке называли «светописью». Кроме того, он родоначальник особой, только его фильмам свойственной актерской манеры. Наконец, он зачинатель эстетической системы (позднее названной стилем «кэмп», «кампо»), наложившей отпечаток на облик культуры в целом.

В «Доках Нью-Йорка» в сжатом виде представлена вся эстетическая программа французского «поэтического реализма» 30-х годов — кто не видел этого фильма, пусть попытается припомнить «Набережную туманов». Фигуру Джорджа Бэнкрофта в светящемся тумане ничем не отличишь от Жана Габена, хотя такую походку теперь принято называть габеновской. Бетти Компсон, правда, не так уж похожа на Мишель Морган, зато поразительно напоминает Марлен Дитрих, которую фон Штернберг еще не знает — эта встреча произойдет через три года. Напоминает не чертами лица, а тем, как оно освещено, взглядом, жестом, реакцией.

...Доки Нью-Йорка. Машинное отделение парохода. Черные тела в каплях пота и мазута. Кочегар вытирает лицо тряпкой — пароход прибыл в гавань. Сверху свесился вечно сердитый механик; в котельной грязища, вот не пущу на берег. Ответные взгляды. Социальная тема? Бунт? Что скажет кочегар кочегару?

Неприятный механик действительно будет убит, но убьет его жена — из ревности: все, что происходит в фильмах фон Штернберга, не имеет никакого отношения к плоскости социальных коллизий.



Джозеф фон Штернберг.
Фото середины 20-х годов

Кочегары сгрудились не для отпора, хотя зритель 20-х годов ожидал от них, скорее всего, именно этого. Фон Штернберг в своих мемуарах охотно называл кинематографические школы, оказавшие прямое влияние на его стиль — среди них и советское кино 20-х годов. Здесь оно угадывается в фактуре черных промасленных тел, но у фон Штернберга такая фактура отсылает к кругу иных представлений. Кочегары улыбаются — на стене котла мелом изображены откровенные сцены. Этот рисунок — своего рода графический эпиграф к фильму. (Кстати, в советский прокат «Доки Нью-Йорка» выпустили под более точным названием «Ночь на суше».)

...Первый (побочный) конфликт фильма — между вечно недовольным механиком и его женой. Она держит портовую

---

«Доки Нью-Йорка» ("The Docks of New York")

Автор сценария *Жюль Фортман*. Режиссер *Джозеф фон Штернберг*. Оператор *Харольд Рейсон*. Художник *Ханс Дрейер*. В ролях: *Джордж Бэнкрофт, Бетти Компсон, Ольга Баклановa*. Производство «Парамаунт» (США).

таверну. Он появляется, как всегда, неожиданно. Она, прижавшись, танцует с подвыпившим моряком. Жену играет бывшая актриса МХАТа Ольга Бакланова, обосновавшаяся в Голливуде.

Надо сказать, что методы работы фон Штернберга не могли вызвать у актера ничего, кроме неприязни. Именно на это он и рассчитывал. Клайв Брук вспоминал, как, разглядывая себя в зеркале, фон Штернберг вдруг озабоченно спросил: «Как страшнее — с усами или без усов?» В интервью газете «Ивнинг Стэндард» режиссер объяснял: «Я смотрю на актеров, как на марионеток, как на пятно краски на холсте. Когда я работаю, я холоден, как лед. Я не могу позволить себе эмоций. Я слежу за фильмом, как хирург за операцией. Если больной умирает, операция не теряет интереса. Как может человек, начинающий работать в шесть утра и кончающий в восемь вечера, позволить себе что-то чувствовать? Он умер бы в первый же день. Я не испытываю радости, если что-то получается так, как я хотел. Я радуюсь только, если фильм или эпизод получился лучше, чем запланировано». Тот же Клайв Брук рассказывал: «Он всегда знал, что ему нужно от актера. Но ни к какому методу он не прибегал. Он делал бесконечные дубли. Он как никто умел доводить актеров до изнеможения».

Теперь представим себе, что такой режиссер берет на роль в картину «Доки Нью-Йорка» классную актрису выучки Московского Художественного театра. Стычка неизбежна. Действительно, и Бакланова, и фон Штернберг вспоминали об этой встрече каждый в своих мемуарах — лет около сорока спустя. Режиссер, впрочем, очень сдержанно: «Я ставил фильм, и ее роль, хотя и ведущая, для меня по важности не превышала любую другую — даже того, кто в картине только и должен что поднять кружку пива. Однажды я позволил себе замечание, что даже статист не стал бы вкладывать в каждую мелочь столько старания; она спокойно ответила, что она не статистка. Мне понравился ее ответ. Она сознавала разницу между теми, кто вслушивается в режиссерские указания, и теми, кто при них просто присутствует. Но в то же время я понял и то, что как бы я ни возразил на этот ее ответ, мое возражение на ее игру не повлияет. Через тридцать два года мы встретились еще раз. Она все еще гордилась, как ловко поставила режиссера на место».

А вот фон Штернберг в воспоминаниях Баклановой:

«Я старалась проникнуться человеческим содержанием образа. И старалась играть это содержание. А он хотел, чтобы я играла так-то и так-то — я с этим не соглашалась. «Почему вы велите мне делать так?» — спрашиваю. «Делайте, как я показываю»,— говорит он.— Не воображайте, что раз вы из Московского Художественного театра, то вы все понимаете». Тогда я стала играть, как он хотел. «Это страшно! Это ужасно!» — закричал он. Мы поссорились, он стал на меня кричать, я разрыдалась, как ребенок. Конечно, этого он и добивался. Сцена в картине получилась очень хорошо».

«Доки Нью-Йорка. Силуэт Джорджа Бэнкрофта в тумане. Вода, в воде — перевернутое отражение незнакомки. Вдруг отражение рассыпается на осколки — в звуковом фильме мы бы услышали всплеск. Усмехнувшись и потушив окурок, кочегар неторопливо ныряет вдогонку самоубийце.

Спальня в номерах таверны. Бетти Компсон еще не пришла в себя. Ольга Бакланова («человеческое содержание» ее образа — опустившаяся женщина, воплощенное сострадание к ближнему) снимает с нее мокрую одежду. Внимательный взгляд героя: чулок спускается, высвободив ногу ослепительной, жемчужной белизны. Фон Штернберг уже в эти годы был знаменит умением живописать светом — даже лучшие операторы работу с ним считали высшей школой мастерства. Перламутровое лицо Бетти Компсон, ореол светящихся волос, четким нимбом изогнутое изголовье железной кровати. Мы понимаем, этот образ — набросок к будущему «Голубому ангелу»: Бэнкрофт спас раскаявшуюся проститутку. В задумчивости кочегар ставит ногу на постель — ему так удобнее. Зритель почти физически ощущает контакт фактур — угольной пыли и белоснежной простыни. Такова поэтика фон Штернберга, для этого фильм начат в черном аду котельного отделения: для него единство мужского и женского начал выражено в столкновении двух полярных состояний света. Режиссер говорил: «Каждый световой пучок обладает точкой, в которой он светлее всего, и точкой, в которой он уже почти утратил себя. Чтобы он выполнил свою миссию, его надо перехватить, он не может существовать в пустоте. Свет может падать прямо, проникать или возвращаться, отражаться или преломляться, собираться или рассеиваться, искривляться, как в мыльном пузыре, искриться, упираться в тупик. Там, где он теряется,—

чернота, где он начинается, там — сердцевина света. Путь луча от этой сердцевины к аванпосту черноты — вот где конфликт и драма света». Клод Олье, французский писатель школы «нового романа», писал, что для фон Штернберга истинная материя — свет, а вещи и люди в кадре — лишь повод для его материализации. Ботинок кочегара на чистом полотне — не символ, каким он предстал бы у тяжеловатого гения Эрика фон Штрогейма (хотя вкус к таким противопоставлениям фон Штернберг усвоил у него), здесь не мизантропия, а лиризм.

...Любовь или шутка подвыпившего кочегара? Заспанный портовый пастор венчает спасителя и спасенную — «...а то ведь разнесет всю таверну». Кольцо. Его подарит невесте героиня Ольги Баклановой: «Пусть оно принесет тебе счастье, которым обделило меня». Шутовские поздравления разгулявшейся таверны, но в глазах Баклановой слезы (те самые, о которых она рассказывала?).

Утро приносит разлуку: «Я еще ни разу в жизни не опаздывал к отплытию». Но сам медлит. В спальне появляется приятель, тоже кочегар: «Пошли! В Рио-де-Жанейро женишься снова!» Бетти Компсон пытается справиться с собой: «Как хорошо было бы знать, что ты мой муж — хотя бы месяц-другой». Обеспокоенный приятель тянет героя за карман — пошли! Карман остается в руке.

Джозеф фон Штернберг, художник ни на кого не похожий, не стеснялся чужих влияний: «Помню, например, впечатление от старого фильма Любича «Монмартр» — там есть сцена, где Пола Негри с кротким лицом опускается на колени и чистит мужу ботинки, между тем как знает, что он направляется к другой женщине. Эта тонкая женская уловка перешла в мою картину «Доки Нью-Йорка». Действие было другим, но мотивировка похожая. Он хочет уйти, но карман оторван, и она опускается на колени, чтобы пришить карман, хотя знает, что пала жертвой обмана. Таких влияний в моих фильмах много».

На фотографии из «Доков Нью-Йорка» мы видим этот момент. «Дай пришью». Но пальцы, нитка, иголка не находят друг друга — слезы мешают смотреть. Этот план снят вне фокуса — в неясных очертаниях игла люминисцирует. Бэнкрофт, видя, что вдеть нитку не удается, нетерпеливо отнимает иглу — «я сам». В эту минуту она понимает, что потеряла его. Спрятав лицо (она в углу комнаты, спиной к нам), Бетти Компсон плачет. Бэнкрофт неуклюже пытается ее утешить, она с яростью оборачивается. Он неожиданности приятель-кочегар роняет торчавшую изо рта сигарету. Озадачен и Бэнкрофт — уже выставленный за дверь, он качает головой: «Ну и дамочка! И это за все, что я для нее сделал!»

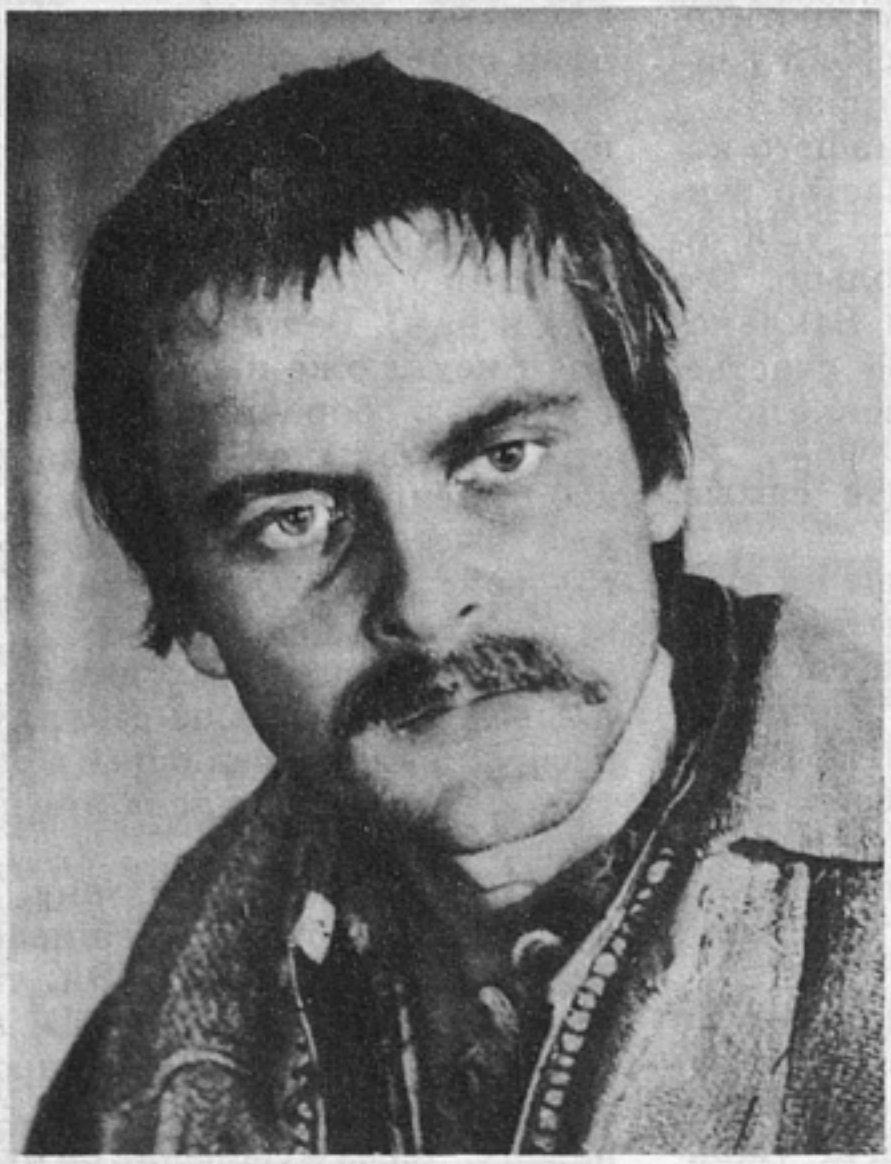
Бетти Компсон выходит на балкон. Наплывом на ее лице на секунду появляется изображение сверкающих волн, затем улетучивается — нам ясна эта промелькнувшая мысль.

Пароход идет по Гудзону. Новый стармех, взамен убитого свешивается над машинным отделением: «Эй, там! Мне нужен пар, а не разговоры!» Ах вот так? Стармех ошарашен: Бэнкрофт вручает ему лопату и, отодвинув, как вещь, лезет наверх. Через мгновение он будет уже в воде и неторопливыми саженками поплывет к берегу, где у него осталась жена.

*Ю. Цивьян*

**памяти товарища**

# Иван Миколайчук



Эту горечь не скрасить ничем. Мокрая стылая могила, вздыбленная под необычно холодным августовским дождем, забрала его от нас навеки. Забрала его на тот свет — этот как-то не умел им по-хозяйски распорядиться. Слишком много ему дано было. Далеко не всем была понятна эта данность. Выдающаяся актерская личность — это легче всего воспринималось всеми, ибо подтверждалось «Тенями забытых предков» и «Сном», «Комиссарами», «Белой птицей с черной отметиной» и «Вавилоном-XX». Актер высокого класса, органичный, естественный, он в лучшие времена мог бы стать звездой мирового уровня, но суконные тучи застоя, но принудительная провинциальность его кинематографической прописки слишком сильно сказались на силе свечения этой звезды. Временами она мощно вспыхивала, временами едва отсвечивала. Вспоминаю ряд тяжких лет, когда он как актер на Украине не существовал вовсе, — его талантом режиссеры могли воспользоваться только за пределами республики... А такое редкое богатство, истинный клад, воплощенный в личности неординарной и своеобычной, пропадал зря...

Устремлен он был и к режиссуре в кино — первые его попытки явили нам мастера весьма и весьма любопытного. И сюда, в эту прагма-

тическую область XX века, он вносил много народного, органичного, праздничного. Иногда казалось, что даже песня, народная песня просто и ненасильственно входила в кадр. Как это было в «Вавилоне-XX», экранизации романа Василя Земляка... .

Очень много он успел сделать. Но абсолютно веришь и тем, кто настаивает на том, что он состоялся лишь в малой степени. Ибо на великие мощности была рассчитана его творческая личность. Ибо слишком много было в нем от наполненности и драгоценности золотой глыбы, которая не всегда себе цену знала, а что уж говорить об оценщиках — им-то легче было уменьшить ее вес и ценность, чем отдавать должное. Так было издавна.

Ивана Миколайчука как писателя, как сценариста (а написано им около десяти сценариев) я особенно хорошо почувствовал, когда мы вместе осваивали жизнь и творчество Николая Витальевича Лысенко, выдающегося украинского композитора. Особую естественность ощущения Миколайчуком слова, настроенность на музыку в построении фразы стоит запомнить навсегда. Он начинал писать с любовью неофита, относился к литературе, к настоящей литературе с необыкновенной любовью и был редкостным читателем родной письменности.

Болит и болит душа сегодня из-за того, что свои крылья по-настоящему расправить, распрямить он так и не успел.

Болит еще и потому, что никак не удавалось и не удалось развеять его обиду на белый свет, вызванную бедами времени. Он шел к своему концу сознательно и неотвратимо для всех нас. В его музыкальной душе было так много невидимых струн, которые порвались раньше других, а мы готовы были залечивать струны зримые.

Если Василий Шукшин был и остается для нас воплощением современной русской души, если Збигнев Цыбульский — экранная рентгенограмма польской взвихренности, то Иван Миколайчук, конечно же, остается воплощением души украинской. Пришел он к нам молодым Тарасом во «Сне», а в домовине, гробу, лежал — тоже сорокашестилетний — бородатым Шевченко последних лет, который так и не получил экранного воплощения. Все еще впереди — и фильмы о нем, и книги, и памятники... Долго еще будет голосить и плакать по нему душа народная...

*Иван Драч*

*А. Клецкин*

# В ожидании перемен...

## Заметки о документальном кино на XV Московском международном кинофестивале

Как известно, там, где пессимист видит полупустой зал, оптимист видит, что он наполовину полон... Но когда речь идет о международном фестивале, то и наполовину заполненный зал вряд ли может утешить даже оптимиста. А на смотре короткометражных и документальных фильмов в Синем зале «Зарядья» в Москве он и таким был очень редко. В чем же тут дело? В низком престиже документального и короткометражного фильма в целом? В невыразительном подборе программы? Недостаточной рекламе? Полагаю, и в том, и в другом, и в третьем. Если с третьим — то есть с рекламой, все ясно, поскольку она ухитрилась быть столь незаметной, что ее, можно утверждать, совсем не было, с первыми двумя вопросами далеко не так просто.

Думаю, все, следящие за развитием документального кино, согласятся, что сейчас в нашей стране наметилась тенденция растущего к нему интереса. Об этом свидетельствует широкий общественный резонанс, вызванный рядом работ — от «Архангельского мужика» до хроники событий в Чернобыле. Да, и экран фестиваля, особенно — внеконкурсный, в первую очередь советская программа,— включал в себя ленты, которые с интересом и благодарностью посмотрели бы (и, надеюсь, все же посмотрят) тысячи и тысячи зрителей.

Как бы то ни было, пустота в зале не только следствие организационной немочи. На мой взгляд, именно смотр короткометражных фильмов представлял наиболее противоречивую часть фестиваля. В ней мне видится некий переходный, противоречивый, если хотите, характер XV Московского киносмотра, на котором старое и новое иногда спорило, иногда соседствовало, а порой даже каким-то фантастическим образом сливалось в нечто логически невозможное и непредставимое. В короткометражном конкурсе наибольшее представительство стран-участниц было обеспечено наименьшей информацией не только о конкретных фильмах — о целых кинематографиях. Этот смотр, с точки зрения организаторов, носил только сопровождающий характер к смотру игровых фильмов: ясно, что на него не могло хватить ни энтузиазма, ни сил, ни, очевидно, средств. Как иначе объяснить, что интереснейшая, делающая честь нашему кино внеконкурсная программа советских фильмов осталась фактически недоступной для зарубежных гостей, потому что в зале не был предусмотрен ее перевод на иностранные языки. А ведь мы могли бы на деле продемонстрировать тот высокий уровень правды, социальной активности и художественного поиска, к которому стремится сегодня наш фестиваль. Без такой программы заявления о новом лице фестиваля остались бы только декларациями наших добрых намерений. То, что мы смогли предложить собрание фильмов, которое, осмелюсь утверждать, было, как говорят физики, «на порядок» выше конкурсной программы фестиваля, что «сборная СССР» (при том, что она не была ни полной, ни бесспорной) по сравнению с, условно говоря, «сборной остального мира» выглядела предпочтительней, свидетельствует о больших потенциях нашего документального кино и о больших возможностях нашего фестиваля в будущем.

К сожалению, способ реализации идеи оказался способен только ее загубить. О ситуации, в которой оказались зарубежные гости, уже сказано. И если бы не программа фильмов, показанная на Дне документального кино в сразу же ставшем известным и любимым всеми ПРОКе — профессиональном клубе фестиваля, они бы так и уехали, ничем не обогатив свое представление о советской кинодокументалистике сегодня. Не случайно дискуссию в ПРОКе открыл вопрос одного из иностранных гостей фестиваля: не яв-

ляется ли показанная в Союзе кинематографистов программа советских фильмов альтернативной официальной программе? Хочется верить, что не умысел, а беспомощность являются тут объяснением.

Надо было видеть, какой огромный интерес вызвал минимальный (из-за дефицита времени — на дискуссию был отведен один день) набор фильмов, как много было проявлено искреннего желания поближе познакомиться с многонациональным творчески разнообразным советским документальным кино.

В еще большей степени оказались обделенными наши советские зрители. Никто, естественно, от них специально фильмы не скрывал. Однако... Пошли бы вы на просмотр, если бы единственной информацией, которой вы располагаете, было объявление в витрине кинотеатра: «11.00. Внеконкурсная программа советских фильмов» — и всё?! Не было даже названий. Сообщалось о зарубежных лентах, указывались по крайней мере их названия, из какой они страны, продолжительность показа, хотя и это ничтожно мало. Иногда гости сами заботились об информации: приносили плакаты, листовки, другие материалы. По поводу же наших картин — полное отсутствие информации. Надо ли удивляться, что сеанс советских фильмов порой начинался в присутствии семи-десяти человек.

Честно говоря, я не стал бы уделять так много внимания нашим фильмам и их показу в заметках о международном фестивале, если бы они не были столь интересны, если бы в их подборе явственно не проглядывала программная позиция на будущее. Подобные принципиальные программы стран, ретроспективы мастеров, подборки фильмов актуальных по проблематике или художественным поискам несомненно должны стать постоянной частью нашего киносмотра, не менее существенной, чем конкурсная программа, поскольку последняя подвержена случайностям (неурожаи бывают не только в сельском хозяйстве). Но сыграть свою подлинную роль такие программы смогут лишь в том случае, если на высоком уровне будут организованы не только их подготовка и просмотр, но и обсуждение, точнее — осмысление увиденного.

Между тем разве не было полезно разобраться в том, почему фильмы, которые в различных выступлениях, статьях и интервью обычно называют в одном ряду, на деле такого ряда не составляют и даже более того — порой вообще шагают в разные стороны? Часто их объединяет только постановка вопроса, но отнюдь не новый подход к его решению. Что с того, например, что «Госпожа Тундра» и «Плотина» созданы на одной студии (Красноярский филиал Свердловской) и обе посвящены проблемам экологии?[1] Важнее, что они предлагают — разумеется, на мой взгляд, существенно разные модели публицистического фильма. Если первая, при всей эмоциональности и определенности позиции, предоставляет зрителю систему фактов, суждений, переживаний, из которых он сам может строить свою точку зрения, то «Плотина» ничем, по существу, не отличается от прежних образцов публицистики. Та же односторонность аргументации, подмена доказательств ссылками на авторитеты, подчас имеющими весьма косвенное отношение к сути дела... Изменился только знак — на смену однозначно восторженному «плюсу» пришел не менее категоричный «минус». Судя по многочисленным серьезным публикациям, авторы фильма защищают правое дело. Но цель не оправдывает средств.

Надеюсь, что это отступление в наши внутренние дела поможет читателю нагляднее увидеть проблемы фестиваля, глубже осознать, что он — не просто и не только смотр фильмов с последующей раздачей призов, а важное средство развития документального кино, взаимного обогащения опытом различных школ и мастеров.

На этот раз конкурсный экран разочаровал. Наиболее ярким явлением оказались не фильмы, а принципиальность и, я бы сказал, человечность жюри. Думается, заботой о достоинстве фестиваля и самого кино было вызвано решение не присуждать золотой приз ни одному из конкурсных фильмов. Поддержки и благодарности заслуживает присуждение специального золотого приза жюри всем советским съемочным группам, с риском для здоровья и жизни работавшим в Чернобыле. Кроме всего прочего, жюри проявило такт, который был бы еще более уместен со стороны тех, кто взял на себя ответственность в решении вопроса о выдвижении от нашей страны в конкурс

[1] Здесь автор, как нам представляется, проявил тот самый прежний подход к оценке кинопроизведений, против которого здесь и ниже ратует сам,— поставил разные в сущности фильмы в один ряд по тематическому признаку.— *Ред.*

ленты, замечательной по смыслу и самоотверженности создателей, но по ряду объективных, в том числе и очень драматических причин не поднявшейся по своему художественному решению до уровня вложенных в ее создание усилий и надежд.

Важным представляется и присуждение Серебряного приза по разделу документальных фильмов одиннадцатиминутной мозамбикской ленте «Мозамбик. Штрихи к портрету» (режиссер Родригу Гонсалвеш), удивительной по своей непритязательности и по соответствию этой непритязательности горькой действительности, отраженной на редкость концентрированно и сильно. Трудно сказать, насколько скромность выразительных средств — результат ограниченности технических и материальных возможностей, а в какой степени это идет от сознательно избранного художественного решения его создателей. Важно, что оно оказалось абсолютно органичным для данной работы.

Стоит задуматься и над тем, почему жюри обошло вниманием фильм, судьба которого со многих точек зрения выглядит необычной. Это единственная лента, которая была показана в Синем зале дважды: сначала в качестве внеконкурсной, а затем (по решению дирекции фестиваля) — в качестве конкурсной. Она единственная вызвала бурную зрительскую овацию, и все же осталась без награды. Это заставляет пристальнее приглядеться к ней, тем более что речь идет о действительно незаурядной работе американских документалисток Энн и Джанетт Питри — фильме «Мать Тереза». Незаурядна сама героиня фильма — знаменитая мать Тереза, лауреат Нобелевской премии мира, создавшая миссию милосердия для помощи «беднейшим среди бедных», которая действует ныне в 70 странах мира, на всех пяти континентах. Незауряден сценарист фильма сэр Ричард Аттенборо, получивший звание пера Англии за вклад в развитие театра и кино, напомним: его фильм «Ганди» отмечен восемью «Оскарами». Незауряден оператор фильма Эд Лачман, работавший с Б. Бертолуччи, В. Вендерсом и Р. В. Фассбиндером. Наконец, незауряден сам факт пятилетней работы над фильмом сестер Питри и его премьера в зале заседаний Генеральной Ассамблеи ООН в связи с сорокалетием Организации Объединенных Наций.

Но для размышлений о фестивале особо интересен, пожалуй, не столько фильм «Мать Тереза», сколько то, что с ним происходило в фестивальные дни в Москве. Это помогает многое понять в том, «что было, что будет, на чем сердце успокоится...» Озабоченная проявляющимся с каждым днем все более низким уровнем программы, дирекция фестиваля включила в середине смотра (и потому дважды вопреки статуту) в конкурс короткометражных лент полнометражный фильм, уже с большим успехом показанный вне конкурса и, по общему мнению, единственный, способный претендовать на высшую награду. И поставила этим решением перед жюри вопрос о широте души и взглядов. Начну с широты взглядов, которая требовалась для того, чтобы оценить не просто первоклассный фильм, но ленту, пропагандирующую благородную деятельность матери Терезы и систему взглядов, которую не все участники фестиваля — во всяком случае из числа его хозяев — разделяют.

Но те, кто присутствовал в зале, не могли не ощутить, что овация была обращена к человеческому подвигу восьмидесятилетней женщины, которая неустанно вершит его и сегодня. И здесь, как и в борьбе за мир, на первый план вышло деяние, которое может быть вызвано разными жизненными и философскими воззрениями, но оно, это деяние, неуклонно сближает людей и рождает если не единство взглядов, то взаимоуважение и взаимопонимание — значение которых трудно переоценить. Тем не менее горячие споры вокруг фильма, выявили сторонников точки зрения, согласно которой трибуной для идей матери Терезы не должен быть экран МКФ в Москве, даже если достоинства картины очевидны, а цели его героини благородны и чисты. Выскажу на этот счет свое личное мнение. Характерное для нового мышления стремление к диалогу мировоззрений в поисках будущего для человечества не противоречит девизу и традициям Московского фестиваля.

Что же касается широты души, то, проявив ее сама, дирекция поставила жюри перед трудным выбором, ибо душа входила в явное противоречие с регламентом фестиваля. Речь, естественно, может идти лишь о предположениях, поскольку жюри никаких официальных заявлений на этот счет не сделало. И все же, думается, существует вполне обоснованная почва для догадок. По крайней мере одна из них представляется почти неоспоримой: жюри должно было руководствоваться элементарным чувством справедливости и не могло допустить, чтобы между собой состяза-

лись соперники, представляющие, так сказать, разные весовые категории, тем более, что это была далеко не единственная лента, которую показывали во внеконкурсной программе только потому, что она не соответствовала параметрам смотра короткометражных фильмов. Присудив приз «Матери Терезе», жюри совершило бы двойную несправедливость — и по отношению к конкурсным короткометражным, и по отношению к не попавшим в конкурс полнометражным лентам.

Но это не снимает очень существенную проблему, наоборот, даже подчеркивает ее. И называется эта проблема — архаичность структуры и регламента Московского международного кинофестиваля. Ну почему, скажите, пожалуйста, у нас должен быть смотр короткометражных фильмов? Что это за критерий! Какое он имеет отношение к искусству? Как можно на его основе свести вместе в одном конкурсе и документальные, и мультипликационные, и даже игровые ленты? Организаторы МКФ не были оригинальны в выборе регламента и переняли модель уже существовавших фестивалей, которые возникли в то время, когда документальное и мультипликационное кино было еще не очень развито и существовало как придаток игрового. С тех пор много воды утекло. Документалистика сделала сегодня во всем мире огромный рывок. Все большее значение в ней приобретают полнометражные ленты и многочасовые серии, в чем легко убедиться и по внеконкурсной программе фестиваля.

Давно настала пора считаться с реальностью и отказаться от формального разделения фильмов по их продолжительности, а делить их по существу: нужен смотр неигрового и смотр мультипликационного кино, внутри которых при необходимости, возможно, предусмотреть специальные призы для короткометражных и для полнометражных лент.

Есть еще одна реальность, с которой мы пока ухитряемся не считаться. Давно уже нет какого-то особого телевизионного документального, как нет и особого видеодокументального кино. Раньше были трудности с проекцией на киноэкран, сейчас они устранены, остались только ведомственные препоны, которые для пользы дела надо сломать.

Если уж говорить до конца, то нет сомнений, что Московский международный кинофестиваль страдает от гигантомании. Наука давно пришла к выводу, что величина любого социального института имеет пределы, превысив которые, он становится неуправляем, особенно если его составные части органически не связаны между собой. Поэтому трудно найти какое-нибудь разумное обоснование тому, что именно в Москве и обязательно одновременно должны проходить сразу три никак не связанных друг с другом смотра.

Не берусь судить о других смотрах, но уверен, что для документального кино гораздо полезнее было бы проведение фестиваля в другое время и в другом месте, где было бы меньше суеты и больше возможностей для разнообразного творческого общения.

Согласитесь, что для документалистики фестивали имеют несколько иной смысл, чем для игрового кино. Не будем забывать, что при существующей практике проката и обмена документальными лентами между странами (да и внутри страны) нет никакой другой возможности получить представление о тенденциях развития документального кино в мире, как только на представительных, квалифицированно подготовленных международных киносмотрах. Соответственно там же должна быть сосредоточена и едва ли не основная работа по обмену творческим опытом и теоретическому осмыслению сделанного. Поэтому встречи документалистов должны, помимо конкурса и уже упомянутых ретроспектив и специальных программ, включать в себя симпозиумы по актуальным проблемам развития документального кино.

Тогда мы смогли бы претендовать на фестиваль неигрового кино, не менее авторитетный, чем, скажем, в Оберхаузене или Лейпциге, но со своим лицом и местом в системе международных смотров документальных лент.

Надо, правда, иметь в виду, что для такой перестройки нашего форума одной доброй воли недостаточно. У нас сейчас в стране по существу нет центра не то что по изучению, но даже по сбору материалов о мировом документальном кино и, тем более, фильмов, представляющих теоретический или практический интерес, что в эпоху видеотехники и компьютеров вполне реальная задача. Информационно-теоретическая база поднимет фестиваль на должный уровень, надо возможно скорее эту работу начать.

Налицо не только художественная, но и общественная потребность такого фестиваля. Ведь сейчас в условиях обновления наше общество ощущает необходимость

в высококлассных социально активных документальных фильмах. Как мы уже имели возможность убедиться, эти ленты способны собирать тысячные очереди у касс кинотеатров и усаживать миллионы людей перед экранами телевизоров. Но для этого наша кинодокументалистика должна интенсивно расти и развиваться. Международные фестивали неигрового кино высокого уровня — одно из самых эффективных средств для этого.

Разумеется, анализ содержания фестиваля не заменяет анализа фильмов. И в программе прошедшего конкурса, естественно, были работы, к которым редакции «ИК» непременно следует вернуться. Отдельного разговора, наверняка, заслуживает «Мать Тереза», очень важно осмыслить польского «Крысолова», наверное, можно вспомнить еще заслуживающие обстоятельного анализа картины. Да и в потоке показанного, всматриваясь, можно было разглядеть информацию для размышления. К примеру, уже начатый разговор о необычайно верном сегодня для мира диалоге людей разных мировоззрений продемонстрировала не только «Мать Тереза», но и кубинский конкурсный фильм «Эта непобедимая надежда» (режиссер Ребекка Чавес), в основу которого положен реальный диалог Фиделя Кастро с одним из известных представителей движения, получившего название «теология освобождения», выступающего в Латинской Америке на стороне обездоленных и угнетаемых. Этим людям был посвящен и содержательный внеконкурсный полнометражный фильм бразильских кинематографистов «Бог — это пламя».

Иногда фестиваль предлагал такие сопоставления, такие монтажные стыки между фильмами, которыми мог бы гордиться любой режиссер. Так, в один день, чуть ли не подряд были показаны бразильская лента «Женщины земли» (режиссер Андреа Ипполиту) и шведская — «Дирижеры» (режиссер Кристина Улофсон). Казалось бы, что общего между замученными непосильным трудом бразильскими крестьянками и представительницами одной из самых высокопрестижных профессий — дирижерами симфонических оркестров? Ничего, кроме... проблем. Оказывается, даже трудно сказать, в какой области женщине сложнее утвердить свое право на равные возможности и условия труда — в такой малоквалифицированной, как уборка сахарного тростника, или в такой элитарной, как дирижирование. В быстро развивающейся, но все еще бедной Бразилии или в благополучной Швеции.

Впечатляющая картина солидарности честных людей в борьбе за справедливость предстала перед зрителями западногерманского фильма «Матери, доллары и война» (режиссер Манфред Фосс) и американского «Свидетель войны» (режиссер Дэвид Гудман), посвященных ситуации, сложившейся в Сальвадоре. Созданный в американской ленте портрет доктора Чарлза Клеменса, прошедшего путь от активного участника «грязной войны» во Вьетнаме до осознания ее бесчеловечности и своей личной ответственности за несправедливость, сменившего профессию военного летчика во Вьетнаме на профессию врача в Сальвадоре, много говорит о сегодняшнем мире.

Наверняка полезно рассмотреть новую серию картин о Чили. В зале фестиваля зрители встретились со сделанной в Испании четырехчасовой лентой Мигеля Литтина «Всеобщая декларация Чили» — на основе съемок за время его нелегальной поездки на родину. Судя по ней, эмоциональные экранные протесты, характерные для первых лет после фашистского переворота, уступают место глубокому анализу происходящих событий. Картина Дэйвида Бредбери «Чили: до каких пор?» убеждает не только поразительными по смелости и выразительности репортажными съемками борьбы и террора, но и невиданной до сих пор полнотой представленных точек зрения людей. Вот почему фильм доказателен не только для тех, кто уже разделяет точку зрения авторов, но и для стоящих на совсем других позициях, если они хотят оставаться честными перед собой. Вместе с фильмом шведских документалистов «Чела» (режиссер Ларс Пальмгрен) и лентой «Эктор Куэвас» — мастеров из ГДР Герхарда Шоймана и Вальтера Хайновского они рождают панораму жизни народа в условиях террора, которую М. Ромм назвал «обыкновенным фашизмом».

Не задаваясь целью анализировать программу фестивального экрана, я остановился именно на фильмах, показавших возможности и плодотворность диалогов, потому что их не было в период работы самого форума.

Слишком сильно укоренилось представление о смотре короткометражных, особенно документальных фильмов, как о смотре работ, главным образом, политических и идеологических единомышленников. Виктор Демин отмечал, что «была

попервоначалу надежда, что в Москву станут съезжаться только политические единомышленники, пусть на широкой идейной платфоме. И дальше в статье «Наш фестиваль...» (см. «Огонек», 1987, № 30) поясняет, что упомянутая надежда была вполне утопической. И был прав, поскольку говорил об игровом кино. В документальном же она оказалась в общем и целом осуществимой. В нем, как правило, политическая позиция заявляет о себе гораздо более определенно и решительно. Правда, в результате этого получается так, что контакты со многими крупными и никак не реакционными мастерами мирового документального кино довольно случайны, а то и отсутствуют вообще.

Отрадно, что в фестивале (лично или своими фильмами) участвовали такие известные документалисты, как Сантьяго Альварес, Аньес Варда, Эрвин Лейзер, Вольфганг Пфайфер, Петер Торббсон, Вальтер Хайновский, Герхард Шойман и другие. Но если мы согласны с мыслью Эльдара Шенгелая, что смысл Московского международного фестиваля в том, что мы, советские кинематографисты, участники мирового процесса, а «фестиваль есть осознание того, что делается за рубежом и что сделали мы»,— если это так, то у нас должны были бы демонстрироваться фильмы сенегалки Сафи Фейе, нидерландца Кристофа ван дер Кеукена, француза Марселя Сфюльса, американцев Ле Бланка и Фредерика Виземана, колумбийца Карлоса Альвареса, Петера Нестлера из ФРГ, палестинца Каиса аль Зубайди, сирийца Омара Амираля, швейцарки Марлиз Граф и многих других. Разве это не странно, что в нашем фестивале, как можно судить по весьма неполной информации (Московский международный кинофестиваль, кстати, один из немногих, если не сказать — редких, смотров, не издающих о себе сводных материалов), никогда, например, не участвовали фильмы Клауса Вильденхана, безусловно ключевой фигуры всего западногерманского демократического документального кино последних десятилетий?

Создается представление, что кинодокументалистика даже социалистических стран далеко не всегда на наших фестивалях представлена наиболее принципиальными работами. Вряд ли это чистая случайность, что ни одна лента наших друзей, за исключением называвшегося выше польского «Крысолова» (режиссер Анджей Чарнецкий), не стала событием ни конкурсной, ни внеконкурсной программ. Были хорошие ленты, прежде всего болгарских документалистов — «Пример» (режиссер Иван Росенов) и «Вечный двигатель» (режиссер Евгений Михайлов), «203 обвинителя» Юзефа Гембского из Польши, «Эта земля — наша» венгра Адама Розгоньи, «Кид-Шоколад» кубинских кинематографистов Херардо Чихона, Хулио Вальдеса и Глэдис Камбре, «Государственный служащий» Ники Йовичевича (Югославия). Можно назвать еще несколько неплохих работ, но, повторяю, событием они все же не стали... Но мы-то ведь знаем силу кинодокументалистики Болгарии, Венгрии, ГДР, Кубы, Польши, Югославии. Лучшие картины этих стран появляются на других фестивалях. Слишком редко мы видим на Московских фестивалях работы Фолькера Кеппа и Юргена Беттхера, Кшиштофа Кесьлевского и Йожефа Мадьяра, Казимежа Карабаша и Тамаша Фехери. И, к сожалению, совсем не знаем, и XV МКФ тоже не показал, что собой сегодня представляет документальное кино Китая.

Если учесть рост социальной роли документального кино и усложнение в этой связи его творческих задач, то диапазон нашего фестиваля должен быть, очевидно, расширен и за счет фильмов, проникающих в сложнейшие социальные и психологические ситуации, существующие в действительности, делающих особый акцент на развитии языка кинодокументалистики. Может быть, в будущем на фестивале окажутся уместными поиски в исследовании личности, которые предлагают, скажем, Эльфи Микеш, Лео Гурвиц и другие, или же образцы использования видеотехники в борьбе за социальную справедливость различными французскими политическими видеогруппами, вроде «Видео Оут» или «Слон-Видео» и другими.

Не настаиваю именно на этих именах или явлениях, важно другое — поддержать желание Э. Шенгелая, чтобы фестиваль дал нам понимание того, что происходит в мире неигрового кино, и того, какое место мы в нем занимаем.

Я убежден, что оценка МКФ и его будущего в настоящий момент гораздо важнее, чем оценка конкретных фильмов, представленных в программе. Удастся поднять уровень фестиваля — поднимется и уровень его программы. И будет гораздо больше фильмов, которые станут событием в жизни зрителей и в жизни самого документального кино.

*Л. Донец*

# Большой мир маленьких

## Заметки о фестивале детских фильмов

Детское жюри, состоявшее из московских школьников, присудило первый приз югославскому фильму «Держаться за воздух». Если жюри выбрало фильм самостоятельно, без взрослой подсказки, то поистине, как говорится в пьесе «Дом, где разбиваются сердца», дети — это наши наставники.

Нужно очень глубоко и верно чувствовать, чтобы назвать лучшим фильм «Держаться за воздух» — в нем, казалось бы, нет ничего, что привлекало бы детскую душу: ни романтизированного мира, ни активного сюжета, ни сильного героя. Это просто произведение искусства.

«Держаться за воздух» — вторая встреча на московском фестивале с югославским режиссером Здравко Шотра. В 1983 году его фильм «Идем дальше» получил Серебряный приз. Незабываемый фильм о послевоенном детстве, о первом учителе в деревенской школе — молодом, веселом, белозубом. Учитель не был похож на учителя. Он — бывший партизан, простой человек, знания его невелики. Но в нем был заразительный дар жизни, а его педагогическая метода — умение видеть в каждом ребенке свой талант: «Вот этот знает таблицу умножения, а тот хорошо катается на велосипеде». Этот учитель был для голодных, оборванных, обездоленных войной детей тем счастьем, которое помогало им войти в жизнь не озлобившись. Ведь когда учитель, придя знакомиться, попросил встать тех, у кого родственники и близкие пострадали на войне, поднялся весь класс.

В фильме «Держаться за воздух» время тоже послевоенное, но теперь место действия — детский дом. А дети — круглые сироты. Никто их здесь не обижает. Напротив, обстановка самая патриархальная, воспитатели общаются с ними, как со своими детьми, которые растут рядом. И все же это дети, лишенные той единственности любви, которую может дать только семья. Это сироты войны. И мечты их — о взрослых, которые стали бы им родными матерями, отцами, братьями.

Самый маленький здесь, шестилетний герой картины, придумал себе брата. Родного старшего брата, который где-то есть и обязательно за ним придет. В какую только семью его ни пристраивают — все хотят взять именно его, он маленький и хорошенький, как ангел,— мальчик убегает или нарочно хулиганит, чтобы стать невыносимым, и возвращается в детский дом — ведь он ждет своего брата. И когда однажды в детский дом приходит молодой человек, который разыскивает брата, малыш бросается к нему на шею. Он сам выбирает себе брата и уходит с ним из детского дома.

Нужно видеть, как на протяжении всей картины малыш отстаивает это свое «братство», как именно он, маленький, старается найти верный тон в отношениях с незнакомым взрослым человеком, как умеет, не теряя достоинства, заслужить похвалу, доверие, тепло, с какой душевной деликатностью помогает старшему брату в его сердечных делах. Это усилия огромной души маленького человека, который не желает быть в этом мире сиротой. И к тому времени, когда выясняется, что они не братья и старший обязан вернуть младшего в детский дом хотя бы на время, пока не выяснится до конца судьба родителей малыша, связь их уже нерасторжима. Они все равно братья. Пусть не по крови. Но по тяге человеческого сердца. По необходимости любви. По жажде родственного тепла и участия.

Этот малыш с нежным личиком «маменькиного сынка», любимца и баловня, обладает какой-то недетской волей к большой любви. Он внушает к себе любовь не просто как к ребенку, а как к человеку, который этого заслуживает. Это настоящий Маленький принц. Поразительна духовность маленького героя в фильме Здравко Шотра. Духовность и облика,

«Держаться за воздух»,
режиссер З. Шотра (Югославия)

и характера, и поступков — а ведь на экране ребенок играет ребенка.

Режиссер вводит в картину эпизод, имеющий символический смысл. На улице выступает воздушный акробат, он идет по веревке, натянутой на уровне крыш между двумя домами. Малыш сразу определяет, что этот акробат умеет держаться за воздух. Ведь он сам, наш малыш, держится в этой жизни за воздух, он держится высотой своей души. И когда старший брат приводит его снова в детский дом, малыш в знак прощального приветствия поднимает кулачки и перебирает пальцами воздух. Мол, держись. Держись за воздух. Держись за свою душу, а я с тобой. Держись — ведь мы навсегда теперь вместе. Право, это братское приветствие не менее надежно, чем поднятый кулак борцов сопротивления — против войны, насилия, за человеческое братство.

Здравко Шотра сделал по-настоящему трагедийный фильм, избегая драматизма фактурного, натурального. А это так редко для сегодняшнего экрана с его привыканием к жестокому. Когда срывается и падает воздушный акробат, старший брат прижимает к себе голову младшего. Режиссер щадит и малыша и нас. Все мы понимаем и чувствуем, что произошло, зачем же утолять нашу злую жажду увидеть окровавленный труп? Не следует переступать порог боли, за которым — омертвление души. Ведь малыш — подранок войны. Он держится только за воздух, и он — должен, должен удержаться... Интонация фильма — чиста, нежна и воздушна. В ней нет грубого прикосновения к той жизни, в которой и так «все больно».

«Держаться за воздух» еще раз напоминает, что проблема детского фильма — это прежде всего проблема авторов, снимающих фильмы для детей, проблема искусства. Вот почему так важно, чтобы детский фильм был для его авторов работой желанной, заветной, а не вынужденной, случайной. Даже отдельная постановка в работе интересного режиссера важна для детского кино. И Здравко Шотра — безусловно, один из таких мастеров.

●

Еще один фильм о детях и войне — из ГДР — «Ян с баржи» известного режиссера Хельмута Дзюбы. С психологической точностью характеристик и обстоятельств рассказывает режиссер о фашизме как растлении человеческой общности, о фашизме, который обратился к самому худшему в человеке, разделил людей на чистых и нечистых, поселил недоверие, злобу, поставил на грань шкурничества, предательства.

Войны еще нет, но партия Гитлера уже победила и «перебирает людишек» в стране. Герой фильма, подросток лет двенадцати, возвращаясь с каникул, узнает, что его отец арестован как антифашист, то есть как государственный преступник. И вся дальнейшая жизнь мальчика, унижения, которым подвергают его дети в школе, подозрительность взрослых — склоняют его к тому, чтобы отказаться от отца, признать правоту властей, присоединиться к той травле, которая ширится в сознании и поступках обывателей, к травле «инакомыслящих», не входящих в круг верноподданных,— единственных, имеющих право на жизнь.

Хельмут Дзюба показывает в камерном сюжете, как вся Германия, самые простые, самые последние на лестнице социальной иерархии люди были поставлены перед выбором и как они выбирали, пытаясь отстоять в себе человеческое, не предать, не выдать, спасти.

Наш герой выясняет, что отец велел ему спрятаться на барже у своего человека, подпольщика, но по ошибке попадает совсем на другую баржу, где обитают «честные контрабандисты», приторговывающие часами и другой мелочишкой. И вот именно эти люди прячут мальчика и не выдают властям, не могут выдать ребенка на расправу. Эти люди даже сами не понимают, почему они его не выдают. Они злятся на себя и на ребенка, который к ним попал случайно, на испытание, которое им приходится пережить. Ведь как

«Бах и Брокколи»,
режиссер А. Мелансон (Канада)

хорошо, тихо, спокойно было на барже со своими заботами и маленькими грехами без этого свалившегося на голову мальчишки. Кто он такой? Почему они должны из-за него так бояться и рисковать? Да и отношения с мальчиком складываются не лирические. Мальчик высокомерно-духовен для простых матросов с баржи, они не испытывают к нему теплых отцовских чувств, но они просто не могут предать человека.

Замечателен финал фильма. Мальчик пересаживается наконец на баржу «к своим», которых он нашел. Две баржи, два длинных речных корабля медленно расходятся туманным холодным осенним днем по речной воде, по реке жизни в разные стороны, идя параллельным курсом, почти касаясь друг друга бортами. А мальчик на одной барже и девочка, дочь капитана, на другой до последнего дюйма идут навстречу друг другу по краю борта, чтобы задержать еще на минуту неизбежное прощанье... Уплывают баржи в разные стороны, и пути у людей на этих баржах разные, прямо противоположные, но встретились они и простились, как положено людям.

Во всем фильме выдержан тон глубокой духовной тревоги за людей, который делает картину действенно драматичной. Здесь нет предопределенного разделения на хороших и злодеев. Здесь выбирают, прислушиваясь к своей душе. Даже мальчик — не просто заданный сын своего отца-антифашиста. Он ничего толком еще не понимает. Он не принимает правоту отца как данность. Он думает, анализирует, решает и поступает не потому, что продолжает дело отца, а потому что в сторону отца, в сторону человеческого склоняется его душа.

Дети в фильмах Хельмута Дзюбы всегда были удивительны. Его герои-дети полны, можно без преувеличения сказать, изысканного духовного избранничества, напряженного поиска истины без скидок на возраст. В его детских героях видна культурная традиция высокого немецкого искусства, традиция Томаса Манна.

Имя Хельмута Дзюбы у нас хорошо известно. Героиня его «Сабины Клейст, семь лет» получила в 1983 году на московском фестивале приз за лучшее исполнение детской роли. Однако на этот раз высокоталантливый фильм «Ян с баржи» не был даже представлен на фестиваль. С ним познакомилась только отборочная комиссия. А картину привезли исключительно на кинорынок. Картину, которая, безусловно, могла претендовать на один из главных призов. Это было настолько очевидно, что отборочная комиссия по детским фильмам запросила именно этот фильм в конкурсную программу, но получила от коллег из ГДР отказ. Может быть, плохо просила?

Здесь возникает один из самых кардинальных вопросов каждого фестиваля — вопрос отбора. Наш «взрослый» фестиваль проявил завидную волю и отбирал фильмы жестко — по нескольку раз возвращал их, пока не добивался должного художественного уровня. Отборочная же комиссия детского фестиваля шла на поводу у тех предложений, которые поступали.

Конечно, уступчивость уступчивости — рознь. К примеру, мы знаем, что в странах Латинской Америки детское кино почти не развито, но национальные центры детского кино очень активно стремятся развивать детский кинематограф. Просто они бедные. К тому же здесь детское кино не имеет своей истории.

Как правило, детские фильмы латиноамериканских стран кустарны и лишь стремятся овладеть спецификой зрелищности детского кино, наивно и прямолинейно вводя в сюжеты фантастический элемент, традиционный для искусства Латинской Америки. Вспоминается заря кинематографа, время, когда

еще не существовал язык кино. Скажем, в Аргентине за последний год вышел лишь один детский фильм. Его и прислали на фестиваль. Это «Пиноккио». Фильм слабый. Но трудно отказать стране в участии на фестивале при таких изначальных условиях кинопроизводства.

Или, скажем, Монголия. Ее фестивальный фильм «Дерево, распустившее почки осенью» — тоже слабая картина, отличающаяся неумением выстроить реальную и в основе своей драматичную историю о детях первых монгольских народных школ. Но необходимо учитывать уровень развития всего кинематографа страны. Может быть, так же, как в игровой программе, брать такие фильмы не в конкурс, а в «Панораму»?

Однако существуют многочисленные кинематографии, в которых уровень детского кино издавна высок. Это почти все европейские страны, причем детскому кино социалистических стран даже можно отдать предпочтение. Именно здесь целенаправленно, научно занимаются кинематографом для детей.

Думаю, что эти страны могли бы быть более точны и объективны в выборе фильмов у себя дома, а отборочная комиссия детского фестиваля могла быть не столь мягкосердечной при утверждении конкурсного репертуара.

Почему Венгрия, имея хорошие детские картины, посылает на московский фестиваль совершенно бестолковый, вульгарный фильм «Великий день доктора Видора Минорки», который исчерпывающе представлен в каталоге фестиваля: «об удивительных событиях, которые произошли на обычном рынке». Действительно, удивительные события. Полтора часа на рынке народ бросался хорошими отборными овощами. Сначала отдельными экземплярами, а потом уже — ящиками. Такая у авторов фильма комедийная фантазия, разгул выдумки — не кремовыми тортами будем бросаться, это уже консервативно, вчерашний день кино, а овощами. Просто жалко было народное добро, жаль эти краснобокие синьоры-помидоры, которые гибли на наших глазах ради бессмысленного сюжета. Возвращаясь к Хельмуту Дзюбе, тоже хотелось бы узнать, почему из ГДР, страны с хорошими традициями в детском кино, новая картина «Ян с баржи», посылается только на кинорынок, а на конкурс фестиваля — слабая, невыразительная по всем компонентам — «Призрак в школе»?

Нашей отборочной комиссии следовало быть более решительной еще и потому, что программа детского фестиваля была непомерно большой. Если на конкурс игровых фильмов для взрослых отобрали двадцать семь картин, то на детском фестивале только полнометражных было тридцать две, не говоря уже об обширной программе короткометражных, преимущественно мультипликационных фильмов. Так что просмотры были очень плотные, а жюри и вовсе работало без продыха, на износ.

●

В фестивальной программе почти не было серьезных фильмов, открыто обращенных к реальным социальным проблемам детей и подростков в реальном человеческом обществе. Хотя к таким можно отнести в той или иной мере и «Дерзкую» (Франция, приз за исполнение детской роли), и «Аутсайдера» (ЧССР), и вьетнамскую ленту «Чужая земля», и индийскую «Новый Робин Гуд».

Тем привлекательней итальянский фильм «Говори смело» (Серебряный приз), о котором можно говорить смело, как о детском политическом кино. Он сделан с абсолютной достоверностью рассказа о мафии, как «взрослое» политическое кино Италии. Но средства фильма, его краски — более мягкие и щадящие. И это еще раз подтверждает, что в детском фильме можно говорить обо всем, если найти верный тон.

В сюжетной основе «Говори смело» — документальный факт: вся молодежь одного из маленьких городков юга Италии вышла на демонстрацию протеста против мафиозных «отцов» города. Фильм сочетает достоверность экранных событий, вызывающих доверие к жизненной реальности, и лирическую, любовную даже интонацию тревоги за молодых героев, которые вынуждены жить и бороться в таком жестоком и равнодушном к их судьбам социальном мире.

Чрезвычайно обаятелен юный герой фильма Винченцо, который идет на борьбу с реальным, хорошо организованным социальным злом. И здесь так же, как в «Яне с баржи», герой-подросток изначально к этой борьбе не готов. Он мягок, застенчив, склонен стоять в стороне, склонен к компромиссу, понимая, что силы не равны. Но сам лично он просто не может участвовать в акциях мафии, даже таких «безвинных», как продажа наркотиков, хотя семья его бедна и ему дают возможность хорошо заработать. И уж во

всяком случае есть вещи, которые он не может перенести и не может простить. Не может Винченцо простить смерть своего друга — и выходит на борьбу. По правилам детского фильма эта борьба заканчивается победой Винченцо, но вовсе не за счет спрямления драматизма в самом фильме. Ведь и в жизни случается, что добро побеждает.

Дети вообще любят героев, которые действуют и побеждают. Возможно, поэтому таким успехом у детей пользовался на фестивале польский фильм «Вундеркинд»

«Воришка»,
режиссер А. Гарсиа Молина (Испания)

(Серебряный приз), художественные достоинства которого скромны. Реакция детской аудитории была ураганной. Зал Дворца пионеров, где, как обычно, проходил детский фестиваль, отчаивался, подбадривал, ревел, стонал. Ну, как же! Ведь на экране действовал мальчик, обыкновенный школьник лет двенадцати, у которого прорезались вдруг необыкновенные способности — он стал передвигать предметы в пространстве.

События из маленьких, бытовых разрослись в фантастические — и вот уже наш мальчик спасает весь город от возможного взрыва какой-то шальной бомбы, которая по недосмотру летчиков выпала на военных учениях из открытого люка самолета и застряла в железобетонных конструкциях химического завода. Фантазия фильма слегка ошарашивает, но ведь дети так любят необыкновенных героев. у которых все получается. Как у Пеппи-Длинныйчулок, девочки с силой великанши. Жаль только, что в «Вундеркинде» нет этого сказочного преображения, когда мы находимся словно и в реальном мире и вместе с тем — в сказке.

Одной из главных проблем в детских фильмах фестивальной программы была проблема отношений детей и взрослых, поисков пути друг к другу, необходимости тепла, союза, понимания, любви. Экранные дети повсеместно проявляли здесь настойчивость и усилия, становясь именно поэтому главными действующими лицами, героями активными. И это примечательно.

Именно дети ищут контакта. Они стараются пробиться к сердцу взрослых, они напоминают о себе, они хотят настоящей любви, подчас и объясняя взрослым, что же это такое — настоящая любовь. Об этом — канадский фильм «Бах и Брокколи» (Серебряный приз), где дядя-музыкант, у которого поселяется племянница, начинает понимать, что именно дети — главная ценность в жизни, главнее даже его обожаемой музыки.

Примечательным был фильм из ФРГ «Якоб за синей дверью». Мальчик, у которого отец погиб в автомобильной катастрофе, не может никак пережить эту душевную травму. Он жестоко страдает, жизнь становится ему безразлична и даже противна. Все вызывает в нем злобу человека, для которого жизнь лишилась смысла, и он делает титанические для ребенка усилия, чтобы просто жить.

Маленькая Джонатана в австрийском фильме «Джонатана и колдунья», у которой умерла мать, никак не может примириться с выбором отца — тонкогубой, вредной фрейлейн, которую отец прочит в матери Джонатане. Может быть, эта фрейлейн и привлекательна чем-нибудь для отца, но Джонатана-то хорошо видит, что она — сущая ведьма, только не в сказочной, а в цивильной одежде, что эта дама — прямая кандидатка в мачехи, а она, Джонатана, — в Золушки, случись этот брак. И девочка предпринимает все возможное, чтобы порушить симпатии отца и найти себе маму по своему детскому вкусу, вкусу доброты и тепла.

Правда, вся фантастическая часть фильма совершенно не смыкается с бытовой — это вообще один из главнейших, распространеннейших недостатков детских фильмов.

●

Активные поиски взрослого, родного человека — сюжетная пружина двух «пу-

тешествий» фестивальной программы — «Путешествие Нэтти Ганн» (США, Золотой приз) и «Ночного путешествия» (Норвегия). В первом девочка ищет отца, во втором — мать. И обе — находят.

Американский фильм «Путешествие Нэтти Ганн», можно сказать, истинно американский, из хорошей, профессиональной продукции. Чикаго. 1935 год. Безработица. Отец едет в другой конец страны, где ему предлагают работу. И его двенадцатилетняя дочь, не в силах перенести разлуку с отцом, пускается через всю страну в самостоятельное и небезопасное путешествие, которое заканчивается счастливой встречей. Задав жизненное объяснение сюжету, авторы, однако, строят фильм в романтическом ключе, сделав главными героями и действующими персонажами изумительные картины природы и умную собаку, которая играет в фильме волка. Волк и девочка сопровождают, защищают и выручают друг друга из бед, встречающихся на их пути. Так что это «путешествие» — не по жизни. Оно скорее авантюрно-романтического характера, что, правда, тоже имеет свою прелесть, особенно в детском фильме.

Художественно более совершенным мне представляется другое «путешествие» — «Ночное путешествие» (Норвегия), где авторы, романтизируя сюжет, открыто строят на этом весь фильм. Девочка, которую нашли зимой почти замерзшей и которая не помнит свое прошлое, но чувствует себя чужой среди приютивших ее людей, вместе с бродягой, забредшим в эти края, пускается на поиски своей матери. И после поисков долгих и тяжких, потребовавших от обоих мужества и преданности, они наконец находят в уединенном месте на берегу озера деревянный домик, навстречу им идет милая женщина, и по всему чувствуется, что и бродяга найдет здесь свою пристань.

Вот так настойчиво дети ищут контакты со взрослыми, хотят обрести отцов, матерей, дом, кров, тепло.

Вообще, если взрослые не прислушиваются к голосу детей, жестко втягивают их в свои социальные правила, в свою очерченную укладом, обычаями жизнь, случается беда, как это случилось в добротном, профессиональном, этнографически интересном фильме «Добрая надежда» (Нидерланды) — из жизни рыбаков конца XIX века. Корабль снаряжают на рыбную ловлю нечистоплотные бизнесмены, застраховав его на большую сумму и послав людей на верную смерть. Герой-подросток из рыбацкой семьи словно чувствует беду своей детской интуицией. Он умоляет мать не посылать его в море. Но она неумолима. Семье нужны деньги. А главное — она не хочет видеть его слез, считая это капризом, недостойным мужества рыбаков их рода. И мальчик гибнет вместе с другими на этом корабле смерти.

Если случается, что взрослые сами ищут контакта с детьми,— значит, они уж очень перед ними виноваты. В хорошем и добром китайском фильме «Домик под луной» отец возвращается домой после нескольких лет тюрьмы. За это время умерла его жена, и трое сыновей, предоставленные сами себе, одичали и вполне готовы повторить путь отца, хотя преступления их пока мелки — разве что украдут еду на прокорм. Но главное, они уже хлебнули лиха, набрались цинизма и познали радость в унижении другого человека, радость зла. Они уже готовы стать маленьким волчьим кланом и самого отца принимают в штыки, готовят ему с нескрываемой радостью всяческие пакости. Отец переносит это стоически, потому что понимает свою вину, понимает, что теперь только бесконечной добротой и терпением можно вернуть своих сыновей. В образе отца есть, конечно, заданная сентиментальность, но не переходящая в недоверие к сюжету. Ведь к доброте так тянется детское сердце.

●

Большая часть фильмов для детей — о необыкновенном. Эти фильмы стремятся, как правило, сдвинуть реальность с привычной точки. Мера условности бывает разной — от условности отдельных мотивов сюжета до откровенной условности жанра — сказки, фантастики. Действительно, детское — как бы волшебное, удивительное. Другая страна. Другая образность. Свой взгляд на мир. Своя система думать. Свое смешное и грустное. Свои слова. А между тем экранная реальность, фотографичность экрана сопротивляется преображению мира в сказочный, и убедительность сказки — явление довольно редкое. Здесь нужен какой-то волшебный эликсир, иначе сказка на экране — это просто наряженная, костюмированная проза, где герои подают реплики, устрашающий или подхихикивающий тон которых не может скрыть их прозаическую природу.

На нашем детском экране самой сказочной сказкой остается все та же старин-

ная «Золушка». Ну, в чем тут секрет? Ведь декорации в картине только что не шатаются, до того очевидны. Обстановка одинаково бедная — как на кухне у Золушки, так и на балу у короля. Вот тебе и вся зрелищность. А сказочность — очевидна. В чем она? В нежном, неземном, как серебряный колокольчик, голосе Золушки — Жеймо? В веселом презрении к людям злым и мелочным? В потакании слабостям человеческим, если они простительны? Не знаю...

**«Снежная королева», режиссер П. Харцелл (Финляндия)**

Вижу только, что сказка на современном экране очень как-то опростилась, хотя стала много наряднее и богаче, замерзла, как-то очерствела. Холодна, надменна и замысловата финская «Снежная королева», вторична и невнятна греческая «Сказочная фея», утомительна по разветвленности фабулы и отсутствию цели датская «Ходжа из Пьерта».

Сказкой можно назвать и австралийскую «Игры Бити Боу», романтизированную лубочную историю о девушке, которая попадает из современной жизни в XIX век и возвращается обратно с образом возлюбленного в душе, двойника которого она находит теперь в брате своей подруги. Девушка как бы вымечтала себе возлюбленного. Картина, впрочем, сделана чистыми руками и с благородными намерениями, хоть и не без присутствия провинциальности.

Сказочные, волшебные мотивы вводятся в фильмы подчас с назидательными целями, как в английском «Из темноты», где четверо ребят встречаются с призраком мальчика из средневекового прошлого. Они узнают, что в этом городке когда-то свирепствовала чума, и жители города убили незнакомого мальчика, который искал у них спасения. И вот та, средневековая жестокость не исчезла. Она повторяется в жителях города, наследниках жестокости, хотя они сами этого не знают. Воспитательность цели фильма ясна и благородна. Но насильственное присутствие двух миров на экране — реального и мистического — не дает возможности глубоко пережить внушаемую идею о низости человеческой толпы, убивающей ребенка.

Гораздо менее профессионально, но зато более трогательно использован «волшебный» мотив в испанском фильме «Воришка». Мальчик лет восьми крадет у отца старый автомобиль, который отец держит как металлолом, чтобы перепродать за гроши. Мальчик просто влюбляется в эту авторазвалину. Это старый «виллис» военных времен. И мальчик словно чувствует в нем душу, историю, прошлое. По ходу сюжета он встречается с пожилым шофером, который рассказывает ему, как воевали эти «виллисы» в 36-м, в гражданскую войну, какие они были надежные и верные друзья. Взрослый и ребенок вместе чинят машину и словно одушевляют ее своей памятью и любовью. Старая машина начинает двигаться сама по себе, как печка Иванушки. Она привязывается к маленькому герою и помогает ему совершить подвиг — спасти детей из автобуса, который терпит аварию. Фильм «Воришка» сделан не очень умело. Но вот этот мотив сражения за республику, героического прошлого страны, еще не забытый, тревожный, воскресший в образе старого, битого, трепанного невзгодами, превратившегося в каркас, в скелет, медленно, тяжело, но все же идущего вперед «виллиса» 36-го года — трогателен по-настоящему.

Наша страна представила на детский фестиваль фильм-сказку совместного со Швецией производства «Мио, мой Мио» режиссера В. Грамматикова по произведению известной шведской писательницы Астрид Линдгрен. Нужно сразу сказать, что «Мио, мой Мио» — фильм очень высокой постановочно-пластической культуры. Именно пластической культуры, а не просто ошарашивающего зрелища. В этом смысле его не с чем сравнивать в программе фестиваля. И здесь режиссеру по-

могли своим мастерством его коллеги — оператор А. Антипенко и художник К. Загорский. Многие эпизоды фильма по-настоящему впечатляют своим сказочным, особенным миром: это и «мертвый лес», и «пещера кузнеца», и главным образом — весь мертвенно-каменный декорационный комплекс «царства Като», чудовища с каменным сердцем. Поединок Мио и Като — один из лучших эпизодов фильма. В нем присутствует впечатляющая сила экрана как мощного сказочного зрелища.

И все же в целом картина не трогает. В ней царит «какой-то холод тайный». И, думаю, этот холод — царство прозы, обыденности при видимой сказочности. В картине много слов и мало действия. Каждое последующее действие объясняется сперва словами: «А сделаю-ка я то-то и то-то потому-то и потому-то». Идеальная цель — убить Като и разрушить его каменное сердце — очень умозрительно связана с судьбой Мио, хоть и объяснено и показано, что Като — негодяй, он крадет детей и превращает их в камень. Кроме того, герой Мио — мальчик актерски очень достоверный и трогательный, однако нет веры, что этот мальчик может пойти с мечом на страшное чудовище. Не чувствуется в нем бесстрашного сердца, исключительности, которая должна присутствовать в герое, идущем на поединок со злом. Нестыковка бытовых, прозаических и сказочных мотивов фильма делает его мир и события «далековатыми», смотрится как торжественное действо по искоренению зла, а не переживается как судьба героев.

Все мы помним К. Чуковского: «У меня зазвонил телефон.— Кто говорит? — Слон.— Откуда? — От верблюда.— Что вам надо? — Шоколада.— Для кого? — Для сына моего»... Вспоминаешь и чувствуешь желание тут же, немедленно впасть в глубочайшее детство. Вся стихотворная система пронизана, просквожена рифмой, ритмом, нелепицей, которая имеет свой склад и лад, и все это окунает в бессознательную младенческую радость, которую рождает настоящее искусство для детей, насмешливо и весело сближающее далекие предметы, превращающее правильную жизнь в веселую безалаберную чехарду, тесный круг, где все — друзья: и телефон, и слон, и сын, и верблюд, и шоколад.

Не представляла, чтобы можно было эту сугубо литературную поэтику превратить в экранную, да вот поди ж ты! Все то же утонченно чуткое к искусству детское жюри присудило приз за лучший короткометражный фильм картине «Телефон» (СССР). Молодой режиссер И. Минаев проявил исключительную изобретательность, разыграв стихи Чуковского в кинематографе. Его фантазия, выдумка, юмор, вкус поистине заслуживают быть замеченными не только детьми.

«Телефон», кроме радости искусства, которым наслаждаешься, радости от мастерства художника приносит еще не часто встречающуюся в детских фильмах радость от страны детства, от неповторимого детского сознания: «Пух внезапно проснулся от какого-то щемящего чувства, и он знал, что оно означает. Ему хотелось есть...»

Фильмы, в которых есть щемящее чувство детства — редки и ценны. Они могут быть совсем неприхотливы. Болгарская лента «Путешествия Спаса и Нелли» не блистает мастерством, затянута, не чувствует свой сюжет, но смотреть на дружбу-вражду собаки и кошки, которые однажды, играючи, в отсутствие хозяев превращают квартиру в груду хлама, затем, изгнанные из дома, бродяжничают, а потом снова водворяются в дом, ибо как же и жить без них, дорогих и любимых зверей, без четвероногих членов семьи,— смотреть все это радостно.

Чистая радость детства — это и шведский фильм «Дети из деревни Бюллербю» по повести все той же Астрид Линдгрен «Мы все из Бюллербю» . Кстати, это название гораздо точнее передает смысл произведения.

Да, мы все — из Бюллербю. Из солнечной страны детства. Из страны с несерьезным, птичьим каким-то названием — Бюллербю. Вот этот фильм можно по праву назвать хорошей сказкой. Сказкой детства. Хотя события его — обыденны и неприхотливы. В маленьком городке живет несколько семей, в которых есть дети лет девяти-десяти, мальчики и девочки. Они дружны и проводят вместе лето. Ничего исключительного. Просто ходят вместе на луг, в магазин, к сапожнику, вместе мечтают, смеются. Но настроение фильма удивительно. Вся его напоенность теплом, солнцем, светом, воздухом, природой, любовью, юностью, как будто в мире нет ничего, кроме добра и света, эта взятая отдельно мелодия детства — как счастье, как зачарованный мир, остановленное мгновение, которое прошло, но длится вечно, словно земной рай. Рай души.

●

Детскую программу во Дворце пионеров, как правило, смотрят дети и узкие специалисты. А жаль. Ибо, не говоря уже о проблеме подрастающего поколения,— одной из глобальных и серьезнейших мировых проблем, на детском фестивале так же, как и на взрослом, встречаются хорошие фильмы.

Сейчас как будто в принципе решен вопрос о том, что международный фестиваль детских фильмов в нашей стране будет автономным и объединит в себе все детское аудиовизуальное искусство: игровое, документальное, научно-популярное и телевизионное, включая детские и молодежные телепередачи, такие, как «12-й этаж», «До 16 и старше» и т. д. То есть детский кинофестиваль будет центром смотра всех экранных программ для детей.

Во всяком случае, энергетический центр детского кинематографа — Ролан Быков — этим летом в Дилижане, на Генеральной Ассамблее международного центра детского кино (СИФЕЖ) пригласил делегатов СИФЕЖ в 1989 году в Ялту, на первый автономный детский кинофестиваль в нашей стране.

Итак, прощай и здравствуй, детский фестиваль!

*М. Гуревич*

# «Сумма технологий», или Автопортрет в вариациях

Мультипликация на Московских международных фестивалях, как известно, не выделена в отдельный разряд. Видимо, напрасно, на сей раз это стало особенно очевидно — о том говорили, казалось, сами мультфильмы. Для избирательного глаза они все равно сложились в собственную программу, не растворяясь в потоке документальных, с которыми их свела судьба в короткометражном конкурсе.

В движении всякого искусства бывают времена, когда оно становится вдруг как будто эгоцентричным — вглядывается преимущественно в самого себя. Это может вызывать недоумение и упреки, а между тем такие «моменты самопознания» — естественны и нормальны.

Вот какое умонастроение объединяло, похоже, большинство мультфильмов XV Московского. Были, конечно, работы и другого рода, но они погоду не делали. Скажем сразу и откровенно: программа в целом не была ошеломительно сильной, но в подспудной своей теме оказалась жгуче интересной. Как ее точнее обозначить? Возможности мультипликации? Скорее — ее тезаурус, своеобразный каталог приемов и средств, стремящихся предстать в чистом виде, в технической оголенности, освобожденными от груза не только традиционной сюжетики, жанра, трюка, но вообще от всякой сверхзадачи, кроме упоительной самодемонстрации.

Пример самый отчетливый, почти эмблематичный — фильм «Вариации»: 20 мультипликаторов из США, Польши, Китая, Швейцарии, соревнуясь, вышивают свои узоры по канве... начального ракорда кинокопии, где в одном и том же ритме проходит цифровой ряд от 8 до 2. Разнятся техники, их выразительные возможности представлены наглядно и выпукло, но обретаем ли мы в этой «чистой форме» новое знание о мультипликации, складывается ли хотя бы свой «словарь вариаций»? Вопрос!

И еще вопросы.

В «Рассеивающихся фантазиях» американца Д. Эрлиха — бесконечная череда плавных трансформаций проясняет

ли тайны «трансформационной поэтики»?

«Киноrрамма» Х. Хеберле из Западного Берлина, экспериментирующая с техникой коллажа, и австрийский «Палисад» (Л. Мак-Иннес), играющий с покадровой съемкой актеров и подлинной натуры, превращая их в призрачные манекены и бутафорию,— становятся они и впрямь актом самопознания или остаются экзерсисом перед зеркалом, более или менее сложным и забавным?

Мне показалось, что эти ленты довольно аморфны даже в развитии приема, слишком вялы, чтобы стать хотя бы формальным манифестом. Для этого нужно все же некое содержательное движение; даже в абстрактнейшем из искусств прием живет лишь в рождении нового смысла, чувства, ви́дения...

Внеконкурсная польская миниатюра «Решение» — зеркальный вариант давнего нашего «Клубка». Персонаж «сматывает» самый строительный материал фильма — непрерывную линию рисунка — и исчезает сам; не столько парадоксальный сюжет, сколько осмысление парадоксальности мультипликации как искусства. В принципе обнажение условности, наглядная демонстрация «рукотворности» способны придать мультипликации сегодня свежесть и силу. Йохен Кун из ФРГ свой антивоенный фильм «Письмо госпоже продюсерше» строит именно как проект фильма: человек за столом рисует наброски — и самого себя тоже; и эта эскизная стилистика, откровенно «бумажная» фактура перекладки куда более убедительны, чем «прямой» язык близкого по пафосу «Судного дня», представленного ООН.

Надо сказать, что и спрямленный ход к смыслу, минуя «языковую рефлексию», все чаще сегодня обнаруживает свою принципиальную несостоятельность. Другое дело — притчевое движение, выстроенное на осмыслении приема, как в польском «Романсе» Марека Малецкого. Человек «распят» на поверхности куба, существует лишь в этой плоской проекции. Он способен двигаться по всем граням своей «клетки наоборот», но не может отделиться от нее. Он тянется к розе, растущей поодаль, и вот — о чудо! — ступает в сторону: шаг, второй — и падает, оказавшись силуэтом, вырезанным из фотобумаги... Или вариант, казалось бы, чистой игры: венгерская лента «Пальцы» (Дьюла Надь). В виртуозной пляске пальцев человеческой руки — отличное чувство ритма, и вкус, и юмор.

От этюдов до выработки нового «самосознания жанра» фестивальная программа не дотянула. Дальше других по нему прошел чехословацкий фильм «Автобиография» (автор сценария и режиссер Павел Коутский), получивший Серебряный приз короткометражного конкурса и действительно резко выделившийся из окружения. Все здесь по видимости традиционно — и рисованная техника, и сюжетное развитие; но дело решают, как и всегда, детали: сплошь неожиданные, остроумные, точные и по мысли, и по тому самому чувству формы, которым так все озабочены. Чья-то рука заполняет официальный бланк автобиографии. На графе «образование» — замешательство... от него и отталкивается фильм. Домик с вывеской «школа»; идут в хороводе цифры и буквы: «четверка» шагает журавлем, подгибая ногу, «Y» вбивает «i», как гвоздь, по шляпку...— замечательная стилизация именно школьных шалостей! Потом проплывут слоги, потом каскадом трюков-преобразований выстроится эволюционная лестница... В итоге все символы школярского знания сгребаются в кучу — и над ней появляется следующая ступень: «гимназия». Здесь уже оживут и заиграют математическая символика, формулы физики и химии и прочее — и все элегантно, легко и просто. И смешно!

Так что же это — прелестное озорство по поводу мешанины в нашем образовании, о «багаже знаний, получаемых человеком в школе, вузе и в течение всей жизни», как написано в фестивальной аннотации? Так, да не совсем. В какой-то миг «картинка» дрогнет и в углу кадра замелькают странные цифры — мультипликаторы узнают сразу: номера рисунков-фаз. И сюжет неожиданно повернется: на смену образам классической живописи выйдут классические мульт-персонажи. И в конце концов на голову Джоконды взберется героиня фильма, озорная девчонка, венчая собой даже не одну, а целых три пирамиды ученого хлама. Теперь-то можно наконец заполнить бланк до конца, расписавшись внизу — Павел Коутский, сценарист и режиссер... Обнажение приема используется по прямому назначению: превращает само творение в тему разговора. Форма остра не потому, что экспериментальна, но поскольку чревата смысловым поворотом. За которым не столько даже черновик автобиографии, сколько набросок автопортрета, а еще точнее — истин-

ная попытка самоопределения, вполне серьезная при всей своей ироничности.

В шутке Павла Коутского есть, пожалуй, и еще один смысл: мультикино, отпраздновав свое столетие, вдруг ощутило себя будто на пороге взрослой жизни и, кажется, готово начать сначала. А пока пробует силы, разминает мышцы, вспоминает беззаботное детство...

Жаль только, что раньше других повзрослевшая, вполне и всерьез осознающая себя суверенным, высоким искусством (речь сейчас не о свершениях, а именно о самосознании) — такая мультипликация почти не была здесь представлена. В который раз приходится посетовать на беспомощность в организации селекции и этой части короткометражного конкурса. А ведь такая мультипликация сегодня есть, и есть у нас — может быть, более, чем где-либо. Одна лента, «Лафертовская маковница» (сценарий Н. Орловой, режиссерский дебют Е. Марченко), была показана на детском фестивале и завоевала симпатии зрительского жюри. Вольная экранизация давней романтической повести Антония Погорельского — сложное и даже трудное зрелище, столь же детское, сколь и взрослое; тут своя поэтическая философия, настоенная на сквозной метафоризации мира, и весьма своеобразный язык, основанный на технике «черного порошка» — изысканной «нерукотворной графике». Наверное, именно в силу такого решения простая история о бедной девочке, убегающей от злой мачехи к доброй бабушке, стремится предстать сказочной притчей о добром и злом начале всего миропорядка. И в стиле, и в атмосфере отзывается почерк учителя — Ю. Норштейна и соратника — В. Петкевича (автора знаменитой уже «Ночи» по А. Платонову). Вообще говоря, фильм уязвим для требовательной критики, особенно по части смысловой драматургии, выстроенности метафорики — но при этом поражает сам замах, уровень художественного мышления... И в который раз понимаешь справедливость банальной истины: внутренняя проблематика искусства, его языка и самой природы всерьез решается лишь в содержательном, духовном усилии автора.

Все-таки досадно, что присланные на фестиваль мультфильмы разбрелись по разным департаментам — вместе они отчетливей бы осветили друг друга. В детском зале шли любопытнейшие венгерские «Перевертыши» — игра орнаментами, вбирающая все и вся, отмеченная вкусом и достаточно глубокая, обращенная к фольклорной образности и ее мифологическим истокам; да и своей откровенной декоративностью дающая еще один штрих к автопортрету. Как и, скажем, канадская «Симфония игрушек» — обаятельнейшее детское зрелище, но ведь еще и отважный опыт с возможностями предметной мультипликации, умно поставленный и искрометно проведенный.

Самопознание не только законно, оно и плодотворно — когда талантливо. Самопознание талантливой мультипликации — вещь интереснейшая и для профессионалов, и для зрителей: оно дарует новое зрение, которого у человечества еще не было. Присмотримся же внимательней, организуем, например, на XVI Московском международном отдельный мультконкурс...

Резюме

*Геннадий Масловский*

# Обозрение необозримого

**Открывая новую рубрику «Резюме», «Искусство кино» надеется, что ее материалы смогут дать читателю по возможности полную картину той части репертуара советских кинотеатров, которая формируется из фильмов, приобретенных за рубежом.**
**Насколько эти ленты отражают сегодняшний день мирового кинематографа? Какие тенденции — мировоззренческие и эстетические — в них просматриваются? Каков художественный уровень произведений, попадающих в наш прокат?**
**На эти и другие вопросы и предстоит ответить статьям «Резюме» — рубрики, предполагающей и жанровую свободу, и субъективность взгляда каждого автора, освещающего месячный репертуар.**
**О многих зарубежных фильмах, выходящих на наши экраны, мы уже писали. Редакция оставляет за собой право и впредь, не ограничиваясь обзорами «Резюме», в отдельных рецензиях обращаться к наиболее заметным, значительным произведениям мирового кино.**
**Дежурный этого номера — критик Геннадий Масловский.**

Виктор Борисович Шкловский давным-давно предлагал: «...собрать все фильмы, или, по крайней мере, несколько тысяч. Фильмы эти, после классификации, дали бы тот массовый материал, на котором можно было бы установить несколько совершенно точных законов». Тогда, в 1923 году, Шкловский предупреждал: «Скоро материал станет необозримым»[1].

Когда кинематограф прошел эту критическую точку, трудно сказать, но сегодня, спустя шестьдесят пять лет, можно уже не сомневаться: всё, поздно, с материалом кинематографа в полном объеме уже не совладать, он стал необозримым океаном. Глубину его составляют временны́е пласты, вот-вот покроющие столетнюю отметку. Вширь океан давно заполнил всю планету.

Словом, идея Шкловского в наше время выглядела бы наивно, если бы сама задача — установить законы — была снята. Нас всегда будет интересовать, как устроен киномир, и мучить соблазн «установить совершенно точные законы». Новые условия требуют иных методов — только и всего. Невозможно пропустить через реторты анализа весь океан, зато доступно взять пробы в разных его широтах и на различных глубинах.

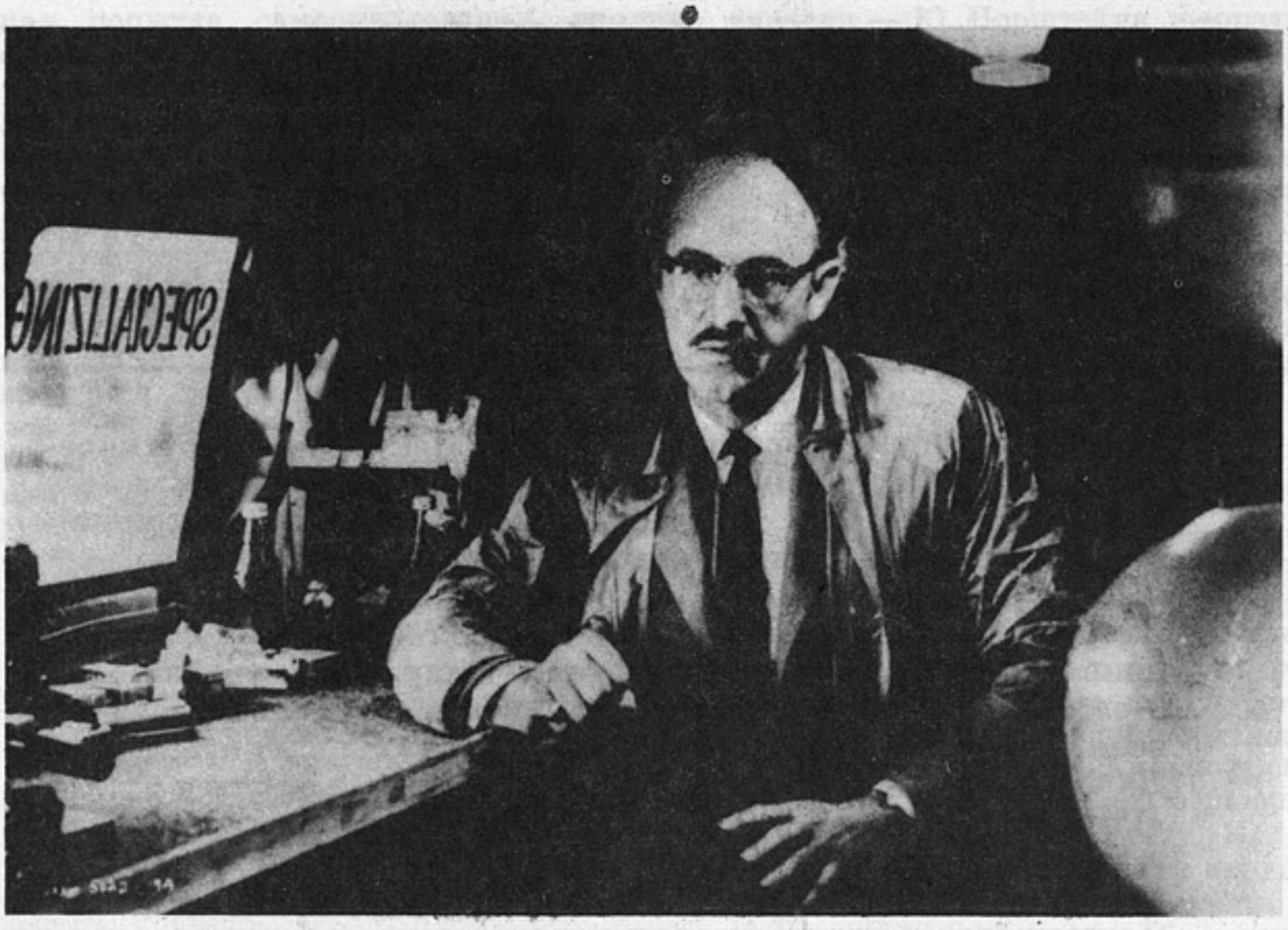
А ведь нам постоянно доставляют такие пробы недели фильмов разных стран, международные кинофестивали, ретроспективные показы... Текущий репертуар кинотеатров, в конце концов!

Вот проба мирового киноокеана: девять зарубежных фильмов, которые советский зритель увидит в начале 1988 года.

Вот экспресс-анализ (не более) этой пробы.

**«Разговор» (США).** Фрэнсис Форд Коппола снял этот фильм в 1974 году между двумя частями дилогии «Крестный отец». Реальный мир, не искажаемый кинотрюками и оптикой даже в эпизодах сновиде-

[1] Шкловский В. Б. За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965, с. 30.




**«Разговор»,**
**режиссер Фрэнсис Форд Коппола**

ний, представлен цепью горьких парадоксов. Главный из них состоит в том, что герой фильма Гарри Колл от природы и благодаря профессии чрезвычайно замкнут, сверхосторожен, избыточно предусмотрителен, но на каждом шагу сталкивается с тем, что все его меры и способы страховки иллюзорны.

Он не раскрывает своих чувств и мыслей ни коллегам, ни женщине, ни на исповеди, а между тем сам — такова уж профессия — вторгается в чужую интимную жизнь.

Колл — высококлассный специалист по подслушивающим устройствам, а его самого записывают коллеги-соперники: то ли в качестве дружеской шутки, то ли чтобы унизить, а может, и с целью шантажа.

Колл хочет предупредить преступление, но предполагаемые жертвы оказываются убийцами.

Технарь-рационалист, Колл подходит к грани галлюцинаций...

Мир, оснащенный совершенной техникой, обставленный комфортабельной мебелью и оформленный модным дизайном, предстает отвратительно обманчивым и насквозь враждебным. И спрятаться некуда. Дома в поисках подслушивающего устройства герой сначала осторожно разбирает, потом нетерпеливо ломает и наконец исступленно крушит все и вся. Ободранные стены, развороченные полы, искромсанные светильники, расколоченные вазы, раздавленная статуэтка богоматери, осколки, руины, грязь, мусор — и сам он, одинокий, растоптанный, опустошенный, почти дикий сын технократического века...

«Разговор» Копполы неизбежно накладывается на давний уже фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» («Блоу-ап»). Здесь много сходного — и в фабуле, и в перипетиях, и в мировоззрении авторов. Гарри Колл, совсем как герой Антониони, «укрупняет» фразу в подслушанном разговоре — и в ней, как и в распечатанном кадре из «Блоу-ап»,— смерть, убийство. Предпринятое расследование ни к чему не приводит. У Антониони в финале мы слышим звук невидимого теннисного мяча, у Копполы герой, пробуравив стенку в номере, где вот-вот совершится ожидаемое убийство, слышит

---

«Разговор» ("The Conversation")
Автор сценария и режиссер *Фрэнсис Форд Коппола.*

лишь сделанную им самим запись того самого, начального разговора. Мир только кажется доступным для всепроникающей техники, на самом деле человек сверхтехнической эры обречен на слепоту и глухоту.

С этим взглядом на мир можно и нужно спорить, но Копполе, как в свое время Антониони, нельзя отказать в том, что именно такой мир явлен на экране в своей полноте и многомерности.

Если экранный мир обладает подобной полнотой и художественной убедительностью, он втягивает вас, вы постигаете принципы и связи, на которых он держится, — и это дает вам возможность проигрывать потом ситуации фильма снова и снова, переосмысливать их, уточнять и вовсе менять оценку поступков и характеров героев, примерять их на себя и наконец выносить суждение о мире — том, экранном, и этом, в котором живем.

**«Моя дорогая, мой дорогой» (Болгария).** Я не смог войти в мир, созданный известным болгарским режиссером Эдуардом Захариевым.

Вижу, что кроме семейной истории авторы пытаются открыть мне нечто, вероятно, более важное. Понимаю, что-то означают эти пещеры за окнами поезда, проходы по вечернему городу, рыба, поджаренная целиком к ужину, настойчивый акцент на песенках Жака Бреля, молчание героев и их диалог, но что — не понимаю.

Потому, может быть, что в самой истории разобраться мне не дают. Вот приезжает из провинции в Софию семья: жена, муж, двое детей. Ваня — веселый выдумщик и заводила, Анна светится добротой и лаской, дети послушны и умны, он, вероятно, получил хорошую должность, жена тоже устроена, в перспективе у них новая квартира, да и временная вполне хороша, но главное — в семье мир, лад, любовь.

Теперь в этот идиллический, но вполне реальный мир вводится герой совсем другого ряда: Владо — романтик, почитатель Бреля и сочинитель стихов, волею судеб или авторов имеет тетку по соседству с нашей семьей и работает на той же фабрике, что и Анна. Владо влюбляется в нее, Анне, видимо, приятно его внимание...

Все дальнейшее необъяснимо. Почему веселый и жизнерадостный Ваня становится подозрительным, коварным и истерически ревнивым? При том, что на прямой разговор с любимой женой не решается. Почему мягкая и добрая Анна не замечает страданий близкого ей человека и вяло следит за разрушением семьи? При том, что ни роковой страсти к Владо, ни разочарования в муже, кажется, не испытывает. Почему, наконец, мне не дают во всем этом разобраться, окутывая героев и их взаимоотношения постоянной и скоро приедающейся недоговоренностью?

Не есть ли эта туманность, нарочитая загадочность, проникать в которую боязно (вдруг там вместо предполагаемой сложности обнаружится пара банальных истин?), — не есть ли это отражение авторского понимания и ощущения жизни? Иными словами — уход от нее.

И все же допускаю, что чье-то восприятие окажется смелее или податливее моего — и этого зрителя мир фильма впустит в себя, откроется, станет работать...

**«Тоска Вероники Фосс» (ФРГ).** Хорошо, что после броской и ироничной картины Райнера Вернера Фассбиндера «Замужество Марии Браун» на наши экраны вышел еще один, совсем иной по тону и художественным средствам его фильм (в «Кинословаре» перевод названия кажется точнее: «Смятение Вероники Фосс»). Фассбиндер раз за разом обращался в своем творчестве к концу 40-х и началу 50-х годов. Но это никак не «ретро», хотя художник тщательно и любовно реконструирует детали быта, вероятно, запомнившиеся ему в детстве. Детская память помогает восстановить лишь внешние приметы времени, в остальном — в судьбах и характерах героев, в обрисовке общей атмосферы — это взгляд человека, вовсе не склонного к ностальгическим воспоминаниям. Он не вспоминает, а скорее строго судит годы «аденауэровской республики» с позиции теперешнего времени.

---

«Моя дорогая, мой дорогой» («Скыпа моя, скыпи мой»)

Авторы сценария *Пламен Масларов, Эдуард Захариев.* Режиссер *Эдуард Захариев.*

«Тоска Вероники Фосс» (“Die Sehnsucht der Veronika Voss”)

Авторы сценария *Петр Метресхаймер, Пеа Фрелих, Райнер Вернер Фассбиндер.* Режиссер *Райнер Вернер Фассбиндер.*

**«Моя дорогая, мой дорогой», режиссер Эдуард Захариев**

Если в «Замужестве Марии Браун» режиссер намеренно смешивал фарс и мелодраму, шоу и трагедию, то в «Тоске Вероники Фосс» он наслаивает стили и школы. «Насмотренный» зритель обнаружит здесь цитаты из фильмов немецкого экспрессионизма, а рядом с ними воспроизведен противоположный стиль «камершпиле»; в одних кадрах узнается типичный антураж салонной мелодрамы, в других — краски драмы реалистической, социальной. И, разумеется, в истории кинозвезды, которую прибирает к рукам врач-психиатр, ясно проступает известный почти каждому зрителю — хотя бы понаслышке — «Кабинет доктора Калигари». Фассбиндер явно рассчитывал на ассоциации с фильмом Вине, как и с книгой Кракауэра «От Калигари до Гитлера», но его картина совсем не «римейк» и даже не парафраз. Прежде всего потому, что автор предлагает нам войти в совсем иной мир — скорее будничный и холодновато-рациональный, чем загадочно-романтический. В «Веронике Фосс» если и появляется романтическая тень загадки и интриги, тут же проступает сквозь нее свинцово-обыденное объяснение. И спортивный репортер Роберт Крон со своим вялым рутинерством никак «не тянет» на романтического героя. И Вероника Фосс — вовсе не безвинная жертва: кинозвездой она стала благодаря покровительству Геббельса, наркотический свой порок несет из того же недавнего гитлеровского прошлого.

Служебная фраза, брошенная Кроном шоферу такси: «Назад, в Мюнхен, на стадион»,— звучит устрашающе: арена Олимпийских игр 1936 года — известный символ демонстрации силы «третьего рейха».

Лишь поверхностное зрительское восприятие увлечется внешними интригами фабулы или изгибами стилизации. Кто войдет в глубь экранного пространства, не потеряется и не останется в накладе: Фассбиндер выстраивает мир, в котором живет и страдает его совесть,— совесть художника и память гражданина.

**«Париж, Техас» (США).** Человек потерял память от неудачной любви и ревности, он пропадал где-то четыре года, теперь нашелся; родственников и собственного сына он припоминает кое-как, а в основном устанавливает с ними отношения заново, прихватив восьмилетнего малыша, он отправляется на поиски горячо любимой, но изменившей ему жены, находит и вновь удаляется в неизвестность, соединив мать и дитя...

---

«Париж, Техас» (“Paris, Texas”) Автор сценария *Сэм Шепард*. Режиссер *Вим Вендерс*.

**«Тоска Вероники Фосс»,
режиссер Райнер Вернер Фассбиндер**

Вим Вендерс, западногерманский режиссер из той же плеяды «молодого немецкого кино», что и Фассбиндер, погрузил эту вненациональную, вневременную и внежизненную «слезовыжималку» в реальность техасских пустынь и степей, лос-анджелесского побережья, небоскребных бастионов Хьюстона, мотелей, офисов, гостиниц, заведения сомнительного свойства, в котором работает теперь жена Тревиса и мать Хантера Джейн. Режиссер заставляет вглядываться в этих придуманных людей, которые в подробно представленном мире начинают жить и — как ни странно — вызывать наше доверие и сочувствие.

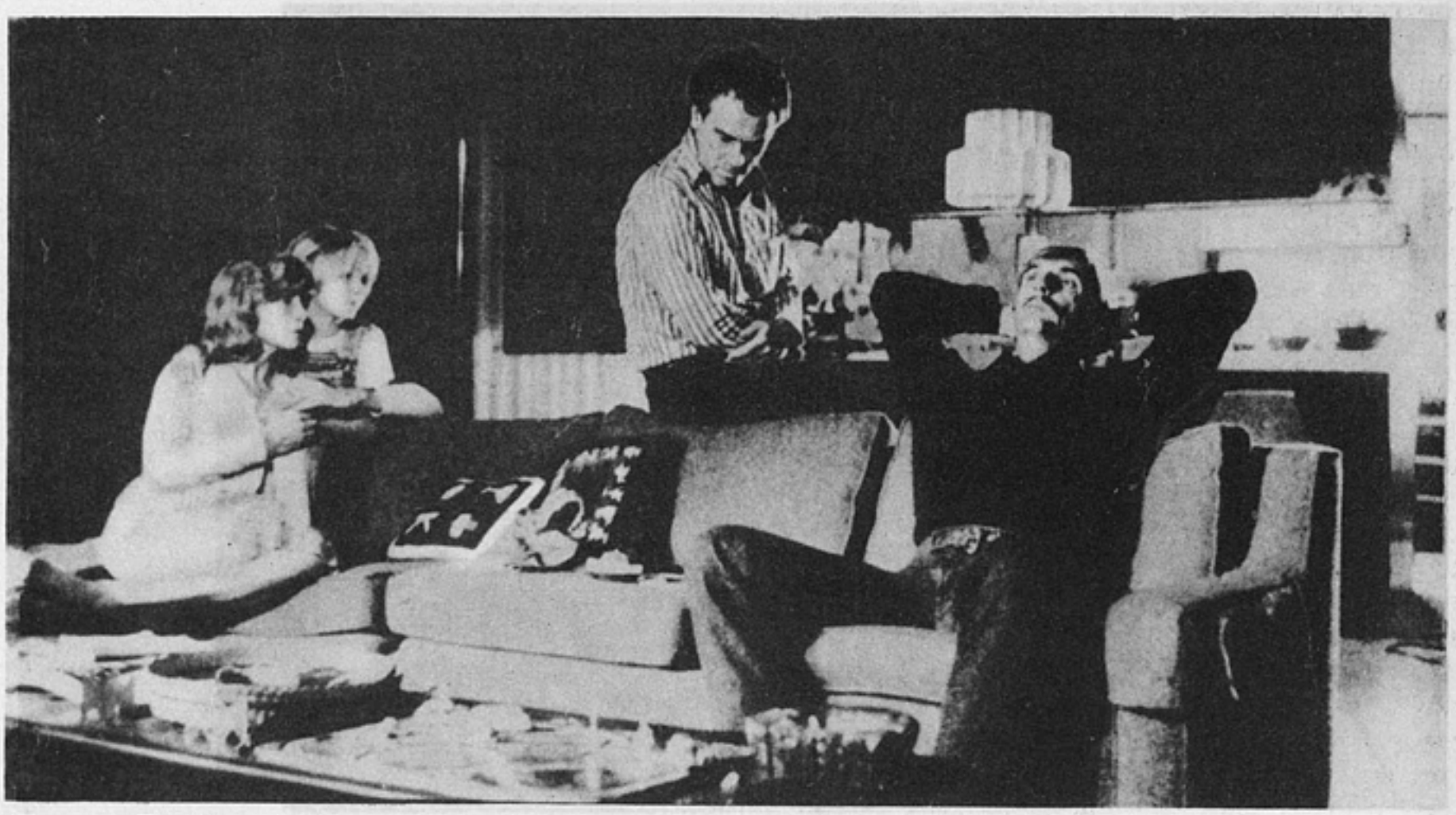
Сервантес говорил: «...бывают рассказы, прелесть которых заключается в них самих, в то время как прелесть других рассказов состоит в том, как их рассказывают; я хочу сказать, что иной рассказ пленяет нас независимо от вступлений и словесных прикрас, другой же приходится рядить в слова, и при помощи мимики, жестов и перемены голоса из ничего получается все: из слабых и бледных делаются они острыми и занятными»[2].

«Париж, Техас», без сомнения, самое «занятное» из произведений Вима Вендерса, художника, о котором сейчас много и всерьез говорят как о новой надежде мирового кино. Что же касается остроты и глубины, то, надеюсь, читателя достаточно убедила статья об этом фильме Н. Зоркой в 12-м номере «Искусства кино» за 1985 год, к которой и отсылаю. Подчеркну лишь, что мастерство Вендерса в сюжетном «рукоделии» на скудной фабульной канве принципиально важно на фоне распространенной добротной гладкописи: здесь и экран пробует расширить свои возможности в пересоздании реальности, и зритель проходит испытание на умение самостоятельно ориентироваться в экранном мире. Вопрос, собственно, стоит так: способно ли кино предложить, а зритель освоить нечто весомое и важное, не формулируемое словами, а передаваемое только языком экрана?

**«Цепочка» (Англия).** Здесь тоже сработанная за письменным столом конструкция рассчитана на перемену голоса, жесты и мимику, но у авторов ее, в отличие от Вендерса, не было таких актеров, как Настасья Кински и Гарри Дин Стэнтон. Мир в этой конструкции пред-

[2] Цит. по журналу «Вопросы литературы», 1987, № 9, с. 176.

«Цепочка» (“The Chain”)
Автор сценария *Джек Розенталь*.
Режиссер *Джек Голд*.



**«Париж, Техас»,
режиссер Вим Вендерс**

стает сначала весьма хаотичным: поскольку мы обследуем это авторское сооружение с помощью бригады перевозчиков мебели, то все вроде полно движения — многочисленные персонажи куда-то переезжают, решают на ходу возникающие проблемы, ссорятся и знакомятся, торопятся и опаздывают... В итоге, впрочем, мир оказывается устроенным очень просто: все перемещаются по цепочке, меняя старое жилье на лучшие условия существования, а для поддержания этого порядка богачи в ностальгической тоске по юности возвращаются в бедные кварталы...

Здесь, впрочем, немало забавного (если бы только авторы так не старались забавлять), комичного (если бы актеры не трудились все время комиковать), жизненного (если бы реальность не слишком часто натыкалась на каркас конструкции), оригинального (если бы мы не знали, что у такого способа осмысления мира может быть и более глубокий художественный итог — в «Фаворитах луны» Отара Иоселиани, например).

**«С чертями не шутят» (Чехословакия).** В мир этого фильма войти очень просто: старая добрая сказка про мельника-вдовца и его сына, про злую мачеху и так далее... Войти просто, но как неудобно в этом плоском мире: здесь с механическим азартом скачут, гримасничают, вращают глазами — не герои, не персонажи даже, а бесплотные и бесцветные, ярко раскрашенные и преувеличенно старательные фигуры в фанерных интерьерах и картонной преисподней. Название обманывает: здесь нет шуток, их подменяют истасканные гэги, и чертей тоже нет, вместо них плохо ряженные и неловкие статисты да пара неумелых опереточных паяцев.

Позавидуешь зрителю, который, плюнув на выброшенные деньги, покинет зал на второй, много — на третьей части. Тревожно за вкусы детей, ради которых, вероятно, куплена эта картина.

**«Роня, дочь разбойника» (Швеция).** До сих пор Астрид Линдгрен поражала нас возможностью сопряжения реалий современного быта и мира сказки. Не соседства, не совмещения, а перетекания одного слоя в другой (литературный Карлсон

---

«С чертями не шутят» («S čerty nejsou žerty»)

Автор сценария и режиссер *Гинек Бочан.*

«Роня, дочь разбойника» ("Ronja rovar dotter")

Автор сценария *Астрид Линдгрен.* Режиссер *Таге Даниельссон.*

в этом смысле сильно отличается от наших мультипликационной и театральной интерпретаций).

В повести «Роня, дочь разбойника» (перевод ее опубликовал в начале прошлого года журнал «Наука и жизнь») Линдгрен от такого сопряжения по видимости отказывается: действие здесь движется в сказочной стране и в некие времена. Но мир бытовых подробностей просто тщательнее, чем в «Карлсоне», упакован в сказочные декорации. Линдгрен не допускает отлета фантазии слишком далеко от реальности: пусть здесь действуют две враждующие разбойничьи шайки, но ей важно, как они существуют, что едят и как голодают, как «работают» и как ладят с совестью перед лицом любимых детей. Пусть рядом живут злобные друды и серые гномы, но эти сказочные существа тоже имеют свой быт и законы бытия, и Линдгрен важно посвятить нас в этот мир.

Взрослый читатель проникнет и в подспудные слои повествования, где новая версия истории Ромео и Джульетты с благополучным финалом обнаруживает связь с экологическими заботами современной цивилизации.

Кинематограф снял все возможные слои со сказочной истории и без мудрствования и лукавства плоско и вяло разыграл ее в наскоро и нехитро собранных декорациях из тех же материалов, что и на чехословацкой студии...

**«Признание в любви» (Румыния).** Признаться, я в растерянности. Даже студия имени Горького, пожалуй, такого фильма не сотворила бы. Картина о школьниках выпускного класса, но если вы рассчитываете хоть что-нибудь узнать о чувствах, мыслях и заботах румынских юношей и девушек, оставьте надежду. Здесь среди стерильно безликих павильонов бродят строго выверенные функции: хороший учитель, плохая учительница, эгоистичная мать, мудрый производственник, суровый прокурор, одинаковые дети, совершающие одинаковые поступки.

Этот инструктивный фильм о правилах поведения накануне выпускных экзаменов приобретен для проката в нашей стране очень вовремя: хороший материал для реформы школы.

Иронией и даже сарказмом, однако, не отделаешься.

Вопрос о необходимости покупки и выпуска на экран шире, чем решение о той или иной ленте,— здесь, вероятно, всегда будут просчеты. Они были бы простительны, если бы прокат мог предложить зрителю программу, отражающую мировой кинопроцесс, а не набор фильмов, попавших к нам по совсем иным, пусть и уважительным причинам и принципам.

Я не без смущения обнаружил, что не могу найти добрых слов по поводу фильмов, представляющих социалистические кинематографии. Но таковы странности январского проката — не выходить же за его рамки. А между тем вряд ли нужно кого-то убеждать, что и Польше, и Болгарии, и Чехословакии, и Венгрии, и ГДР, и той же Румынии есть что показать нашему зрителю не только на фестивале или кинонеделе, но и в обыденном прокате. Живы «пропущенные» нами фильмы прошлых лет, неизвестные нам работы признанных мастеров и молодых художников. Пусть здесь, в конце концов, будут и неудачные произведения, но только не безликие ленты. Пусть зритель получит возможность войти в реальный мир современного киноискусства с его перспективами и тупиками. Пока мы получаем лишь случайный набор элементов, в котором искажения реальности неизбежны.

**«Последний рейс «Надежды» (Польша, Болгария).** Вероятно, отличие хорошего фильма для детей в том же, в чем и картины для взрослых: если мир на экране предстает плоским и примитивным, то благим и благонравным намерениям просто негде реализоваться.

Авторы «Последнего рейса «Надежды» решили избежать «плоскостопия» путем удвоения мира своего фильма. Парусник «Надежда» для детей — символ морской романтики и дружбы, но он же — объект пристального внимания нескольких преступников: на судне спрятана похищенная из монастыря очень ценная икона.

Обе схемы, однако, достаточно заезжены и (снова, вероятно, с оглядкой на «возможности» детского восприятия)

---

«Признание в любви» ("Declaratie de dragoste")

Автор сценария *Джордже Шову*. Режиссер *Николае Коржос*.

«Последний рейс «Надежды» («Похищение» — "Porwanie")

Авторы сценария *Ежи Яницкий, Станислав Ендрыка*. Режиссер *Станислав Ендрыка*.

спрямлены. Плывут эти схемы параллельно, создавая какое-то подобие напряжения, но в местах пересечения садятся на мель: дети вынуждены обезвреживать и связывать преступников, а милиции приходится искать и тех и других.

Четыре фильма для детей сгруппированы в конце этого обзора не случайно: их удивительно схожий, плоский и примитивный мир может объяснить, почему взрослый зритель далеко не всегда оказывается потом способным войти в глубину экранного пространства.

●

Следуя мысли Шкловского, можно, думается, классифицировать миры, спроецированные на нас с экрана в этих девяти фильмах.

Мне кажется, они делятся на две категории: к одной принадлежат фильмы, в которых сознательно строится целостная модель мира, включающая в себя и противоречия, и связи вещей, явлений, характеров, судеб; к другой — картины, где ставится узкая нормативная задача либо предполагается некий наглядный моральный урок.

В фильмах первой группы вовсе не обязательна имитация реальности. Вендерс и Коппола строго придерживаются форм самой жизни, у Фассбиндера, напротив, все происходящее на экране, скорее, отражение отражений, чем прямое воспроизведение. И при этом в фильме Вендерса мы сталкиваемся с чистой условностью, Коппола подводит к почти символической метафоре, а Фассбиндер пробивается к подлинной реальности.

Так же, как в фильмах второго класса, ни имитация форм жизни, ни попытка абстрагироваться от нее не являются непререкаемыми канонами. «Моя дорогая...» снята в стиле, близком к «ползучему реализму», а картину «С чертями не шутят» непрерывно приходится подогревать иллюзионными трюками, но болгарский фильм есть чистый иллюзионизм, а чехословацкая лента — всего лишь размалеванная обыденность.

На сегодняшнем уровне зрелости искусства кино отражение в каждом фильме авторского мировоззрения приобретает силу закона. Строго говоря, неавторского кино не существует (при том, что автор не обязательно персонифицируется в режиссере или сценаристе, а может существовать как продукт коллективных усилий). Мировоззрение автора может оказаться размытым и нечетким («Моя дорогая, мой дорогой»), плоским и нормативным («Признание в любви»), упрощенно-схематичным («Цепочка») и т. д., но оно проявляется и вычитывается с экрана неизбежно.

Мы, зрители, входим в экранный мир, осваиваем его, узнаем его законы и — если это происходит — погружаемся в художественную ткань, вбираем ее в себя, наконец соотносим суждение автора о жизни с реальностью — и так через нас личность художника воздействует (или нет) на жизнь, меняет мир (или остается в стороне).

Не думаю списывать со счетов социальные, национальные, индивидуальные особенности, и все же есть, на мой взгляд, в современном кинопроцессе закономерность художественного воплощения авторского мировоззрения (прошу прощения за тяжеловесность формулировки) — та общность, которая позволяет ориентироваться в мировом киноокеане и обозревать необозримое.

*Анатолий Гребнев*

# Процесс

## Киноповесть в двух частях

Если условно можно разделить пишущих людей на тех, кто видит, и на тех, кто слышит слово, Анатолий Гребнев, конечно, среди последних. Словесная ткань его сценариев стремительна и точна. Ее будто нарочито приглушенная образность, типичность характеристик и обстоятельств — следствие того, что персонажи хорошо прослушаны и услышаны. Диалоги, беседы, разговоры, всякое звучащее слово у драматурга не просто информативно, оно имеет интонационную гибкость слова живого — оно летит или кружится на месте, оно самоуверенно или глумливо, робеет, взмывает ввысь или проговаривается, вязнет во лжи.

Своих персонажей А. Гребнев «слышит насквозь». Поэтому при самом жестком, направленном свете, при самой оглушительной правде их все равно жалко. Они ведь все говорят своими голосами. А когда слышишь человеческий голос — всегда найдется за что человека пожалеть. Одного — за ум и силу характера, другого — за большую семью и хлопоты о ней, третьего за то, что загубил свою жизнь. При этом автор всегда различает голос человека и голос его социальной роли.

Анатолий Гребнев слышит время, в котором живет. А это, может быть, самое трудное. Его драматургия — остросовременная, проблемная, исследовательская, реальная. Она ставит вопросы, в ней есть крупность замысла, новизна и неоднозначность решений.

Сценарист у нас в фильме, как правило, — фигура теневого кабинета. О нем даже в профессиональной критике не часто вспоминают, словно режиссер сложил картину из воздуха. Но то, что наш кинематограф — в немалой мере и кинематограф драматурга Анатолия Гребнева — очевидно. Вспомним хотя бы только фильмы по его

сценариям 80-х годов — «Частная жизнь», «Время желаний», «Успех» и другие.

И вот перед нами новый сценарий А. Гребнева «Процесс». Фабула его — следственный и судебный процесс над крупными торговыми работниками. То есть то, о чем мы уже читали в газетах, и в «Огоньке», и в толстых журналах. С той разницей, что это процесс, как во всяком художественном произведении,— и над всеми нами. И он еще не закончен.

Боже мой, как же мы переменились со времени гребневского и хуциевского «Июльского дождя», где прочными материальными ценностями был сам июльский дождь, протянутое яблоко, телефонные разговоры с незнакомым человеком, встречи бывших фронтовиков! Где жизнь была просторна, бесконечна и сердце «мчалось куда-то вдаль»...

И не в том только дело, что на скамье подсудимых — люди государственные, «хозяева жизни», а в том, что размылись грани между честью и бесчестием, утерян нравственный императив, который должен быть в душе, а не в юридическом кодексе. Овощные короли стали меценатами культуры, доценты институтов выходят с черных ходов магазинов, отоваренные дефицитом, а у честного следователя — постоянно неприкаянный вид и грустная жена.

В «Процессе» судят время. Время круговой поруки делового мира. Время жестких целей и неразборчивых средств. Время, когда люди становятся отлаженными частями механизмов. И нас, которые в ответе за все, что при нас было.

*Л. Донец*

**Часть первая**

## 1. Протокол судебного заседания

Председательствующий (в дальнейшем, для краткости, Судья). Ваша фамилия, имя, отчество?

Свидетель. Городничева Лариса Григорьевна.

Судья. Год рождения. Где и кем работаете.

Городничева. 1937-й. Директором магазина № 56 Октябрьского района.

Судья. Вы предупреждаетесь об ответственности за дачу ложных показаний. Вам понятно? Распишитесь.

Секретарь. Вот здесь, у меня.

Судья. Кого вы знаете из лиц, находящихся в этом зале на скамье подсудимых?

Городничева. Всех... Да, всех.

Судья. Пожалуйста, назовите.

Городничева. Бунич Игнатий Сергеевич, Аверьянов, Ломакина, Шилов Виктор Григорьевич...

Судья. Достаточно. Какие у вас отношения с обвиняемыми, имеется в виду до ареста?

Городничева. Плохие.

Судья. Со всеми?

Городничева. Вот с Буничем.

Судья. Объясните, пожалуйста, суду.

Городничева. У него была манера — так, знаете, высокомерно с подчиненными, показывать свое превосходство, непременно унизить...

Судья. Слушаем, слушаем вас.

Городничева. Унизить, наказать несправедливо...

Судья. Вас он наказывал?

Городничева. Конечно.

Судья. Из чего это видно? Объявлялись выговоры в приказах?

Городничева. Не выговоры, а такие вот разносы... в устной форме.

Судья. В устной форме, понятно. Расскажите суду, что вам известно по настоящему делу.

Городничева. А что известно? Никаких дел у меня с ними не было.

Судья. Деньги Буничу передавали или нет?

Городничева. Нет.

Судья. Триста рублей к Первому мая прошлого года, а перед этим еще пятьсот. Нас интересуют пока только эти эпизоды, у нас поэпизодный порядок слушания дела. Я повторяю вопрос...

Городничева. Нет, не передавала.

Судья. В таком случае как понимать ваше добровольное заявление в органы прокуратуры о даче взяток Буничу? Это ваше заявление? Подойдите сюда поближе.

Городничева. Мое.

Судья. Как вы это объясните суду? Это вы писали?

Городничева. Я хотела ему отомстить.

Судья. Отомстить — за что?

Городничева. Был еще один факт личного характера. Я бы не хотела здесь... В общем, он ко мне приставал... Приставал, как к женщине...

Судья. Прошу тишины в зале. Продолжайте. «Приставал». Вы видели в этом что-то для себя обидное?

Городничева. Да, безусловно.

Судья. Еще раз прошу тишины!.. И вы, значит, решили оговорить Бунича, посадить его на скамью подсудимых?

Городничева. Да. Это было нечестно с моей стороны, и я раскаиваюсь в своем поступке.

Прокурор. Разрешите?.. Я хотел бы напомнить вам, Городничева: вы только что дали здесь подписку, вас предупредили об уголовной ответственности за дачу ложных показаний...

Адвокат. Обращаю внимание судебной коллегии, что предупреждение делается один раз, а сейчас, повторенное моим процессуальным противником, прокурором, да еще в повышенном тоне, оно несет в себе угрозу.

Судья. Продолжайте, Городничева. Значит, факты передачи денег вы отрицаете?

Городничева. Да. Отрицаю.

Судья. Подсудимый Бунич, что вы можете сказать по существу этих показаний?

Бунич. Я уже заявлял на следствии и повторяю, что никаких денег от Городничевой не получал, ее так называемое признание является оговором.

Судья. Как, по-вашему, зачем ей понадобилось вас оговорить?

Бунич. Она вам ответила на это: у нее была на меня обида, накопились обиды.

Прокурор. Вы, умный человек, считаете эту версию серьезной?

Бунич. Я считаю серьезным то, что такие в кавычках добровольные признания пишутся под диктовку следователя, и вы прекрасно это знаете.

Судья. Обращайтесь, пожалуйста, к суду, и не надо указывать, кто что знает или не знает.

Бунич. Прошу прощения.

Судья. У защиты есть вопрос к свидетелю?.. У вас, товарищ прокурор? Нет вопросов? Все, Городничева, свободны...

Бунич Игнатий Сергеевич — лет около 60, представительной наружности, даже несколько вальяжен, что не совсем вяжется с его теперешним положением. Рядом с ним за барьером, в два ряда, еще четверо подсудимых — трое мужчин и женщина... Судья Постников Александр Иванович — лет 50, неказист, худощав, в тщательно отутюженном костюме, при галстуке; держится с профессиональной хладнокровной уверенностью. С ним, по левую и правую руку — заседатели, мужчина и женщина; они молчат. В торце судейского стола — паренек-секретарь, скорее всего, практикант какого-нибудь юрфака. За своим отдельным столиком — прокурор Грачев, лет 40, в форменном кителе. Напротив, за сдвинутыми столами — защита... Зал вмещает человек 100—120, но первые три ряда отгорожены, туда не пускают. Охрану несут солдаты внутренних войск — красные погоны; ими распоряжается начальник конвоя — майор...

## 2. В перерыве

Суд удалился на короткий перерыв; публику в таких случаях также удаляют из зала; остаются за своей загородкой подсудимые, перед ними конвоиры. Можно перекусить, расслабиться — кто-то развернул сверток с едой, кто-то попросил пить, адвокат принес стакан, налил воды из судейского графина. Все просто, по-домашнему. Адвокаты, как правило, здесь же, при своих подзащитных. Напоминают тренеров на ринге между раундами — что-то быстро-быстро шепотом над ухом. Друг с другом подсудимые не общаются...

Адвокат Бунича — юношеского вида седой человек в модных очках — склонился над барьером:

— Немножко перестарались, Игнатий Сергеевич. Все правильно, но дразнить не надо.

— Хорошо, Юра, учту. Вы сходите в буфет. Сколько там времени? Никак не привыкну без часов... Моим скажите: лекарство югославское, жена знает. Это надо будет договориться.

— Все сделаем.

— Он, по-моему, неплохой мужик — судья. Откуда? Я его не видел раньше.

— Из Новосибирска.

— Он мне нравится.

— Подождите, — сказал адвокат.

## 3. Протокол судебного заседания

Судья. Подсудимый Шилов, что вы можете сказать о ваших взаимоотношениях с Буничем?

Шилов *(читает)*. Как начальник городского отдела торговли, я постоянно имел дело с Буничем как вышестоящим руководителем. Вопросы выполнения плана товарооборота, обеспечения фондами, а также кадровые вопросы находились в поле зрения...

Судья. Не надо читать. Без бумажки. Рассказывайте суду. Где, когда познакомились?

Шилов. Познакомились в начале семидесятых годов. Я пришел с комсомольской работы в торговлю. Игнатий Сергеевич был уже известным человеком, замначальника управления, если мне не изменяет память. Встретил меня хорошо. Ни о каких преступных отношениях не было речи, все это началось позже. Вообще в то время, мне кажется, эти явления еще не носили того характера...

Судья. Подождите, Шилов, мы к этому еще подойдем. Подробнее о ваших отношениях с Буничем. Носили они деловой, личный — какой характер?

Шилов. Сугубо деловой.

Судья. Продолжайте, слушаем вас.

Шилов. Сугубо деловой характер. Игнатий Сергеевич с подчиненными, вообще сослуживцами, личных отношений не поддерживал. Даже, я бы сказал, гнушался нами. У него было другое общество.

Судья. Не было ли на этой почве, скажем, неприязни у вас к Буничу?

Шилов. Нет.

Судья. На предварительном следствии вы признали факты передачи Буничу различных денежных сумм. В дальнейшем свои показания вы изменили. Что вы можете сегодня сказать суду по этому поводу? Мы вас слушаем, Шилов.

Шилов. Я передавал.

Судья. Пожалуйста, подробнее. Когда, сколько, при каких обстоятельствах.

Шилов. Обстоятельства разные.

Судья. С самого начала, пожалуйста.

Шилов. Первый раз я проиграл ему в карты. Сумму изрядную, что-то около тысячи. Так проиграл, что, в общем, можно было догадаться.

Судья. Вы играли вдвоем?

Шилов. Нет, зачем же. Нас было четверо. Его друзья, артисты, один, по-моему, музыкант, композитор. Он тоже был удивлен.

Судья. Это где было и когда?

Шилов. 1977 год, в гостинице, в Ялте, он с друзьями и я... Ну, потом в том же 77-м году на Октябрьские праздники — уже так, без всяких карт. Положил ему на стол, сбоку. В длинном таком конверте поздравительном. Там что-то рублей пятьсот или шестьсот, сейчас уже не помню...

Судья. Дальше.

Шилов. Дальше я, честно говоря, плохо припоминаю, не записывал. Обычно — по праздникам, на Новый год...

Судья. Ну, и что вы говорили при этом?

Шилов. Ничего. Молча.

Судья. А сам Бунич? Как он реагировал?

Шилов. Никак.

Судья. Он просил у вас денег?

Шилов. Нет. Это не его стиль.

Судья. Что — не его стиль?

Шилов. Просить.

Судья. Может быть, требовал?

Шилов. Нет.

Судья. Ну, а если б вы их ему не давали? Что было бы?

Шилов. Не знаю. Я думаю, ничего бы не было.

Судья. Что, такой бескорыстный?

Шилов. В известной мере, да. Но тут еще вопрос самолюбия. Это трудно объяснить. Кто не работал в торговле...

Прокурор. У меня вопрос к Шилову. Знал Бунич или нет, что это у вас за деньги, откуда? Спрашивал вас?

Шилов. Об этом не спрашивают.

Прокурор. Но он, как ваш начальник, мог заинтересоваться?

Шилов. Зачем?

Судья. У защиты вопросы?

Адвокат *(седой юноша, адвокат Бунича, его фамилия Сидорин)*. Да, есть вопросы к Шилову... Если, как вы говорите сегодня, вы передавали или, скажем, нарочно проигрывали деньги Буничу, то позвольте узнать, с какой целью, какие конкретно услуги имелись в виду? Вы поняли вопрос?

Шилов. Понял. Ничего конкретного в виду не имелось.

Адвокат. Нуждались вы в каких-то, скажем, поблажках с его стороны?

Шилов. Нет, не нуждался.

Адвокат. Может быть, он сам говорил или намекал вам, что ему нужны от вас деньги?

Шилов. Нет.

Адвокат. Одним словом, была ли в этом какая-то необходимость?

Шилов. Нет.

Адвокат. Значит, если это так, как вы говорите, то это целиком ваша инициатива. Хорошо. А как вы сами можете объяснить такую путаницу в ваших показаниях? Сначала на следствии вы показываете одно, потом другое и наконец уже здесь выдвигаете новую, а вернее, опять старую версию. Чему верить?

Шилов. Гражданину защитнику не нравится, что я стал говорить правду?

Адвокат. Вот мы хотим понять, где у вас правда, а где нет.

Судья. У защиты все вопросы?

Адвокат. Нет, есть еще. Напомните, Шилов, какая сумма вменяется вам в качестве взяток, полученных от директоров магазинов и других лиц?

Шилов. Этот вопрос еще не рассматривался в судебном заседании, он преждевременный.

Адвокат. Ну, а что говорит обвинение? Какая там названа цифра? Если вы не помните, я вам помогу. Так вот, не может ли быть, что вы сейчас хотите как-то разбросать эти деньги, разложить их на людей, которым вы якобы что-то давали?

Шилов. Мне нет смысла. Много пришлось бы раскладывать. Я знаю, что меня ждет.

Судья. Садитесь, Шилов. Подсудимый Бунич, что вы можете сказать суду по поводу фактов, изложенных здесь Шиловым? Давал он вам деньги — когда, сколько?

Бунич. Я думаю, гражданин судья, Шилов сам ответил на этот вопрос, когда показал, что никаких действий в его пользу я не предпринимал, а он в них не нуждался. Чего ради он стал бы платить мне деньги? Что же касается проигрыша, то такой случай имел место, но только Шилов забыл сказать, что эти деньги, так неосторожно им проигранные, мы тут же и прокутили.

Прокурор. Все деньги? Тысячу рублей?

Бунич. Это не так много, гражданин прокурор, да еще на юге в бархатный сезон, можете мне поверить. Я повторяю, у Шилова не было никакой нужды прибегать к моей помощи, равно как и у меня к нему. Да я, честно говоря, и не знал, что он у нас такой богатый человек. Узнал только здесь...

Судья. Объявляется перерыв.

Шилов Виктор Григорьевич — 42 лет, широк в плечах, лицо с плаката, наш современник. Держится бесстрашно. Ни беспокойства, ни боязни. С усмешкой: «Я знаю, что меня ждет».

От его сегодняшних показаний многое зависит, и не только для Бунича, но, видимо, для всего течения пьесы, которая тут разыгрывается, а это, конечно, пьеса, театр, где выходят на подмостки со своей подготовленной ролью каждый и где, однако, рядом с сюжетом явным присутствует и другой — подспудный, тайный, неизреченный сюжет, за которым чутко следят и на сцене, и в зале... Но вот звонок, пауза, часть публики подалась вперед. Это родственники. Жены. матери, взрослые дети — можно даже по сходству, по направлению взглядов понять, кто чей. Между ними и теми сейчас непереходимая черта: так близко и так недоступно далеко друг от друга; вот что всегда поражает в ситуации судебного зала. И не виделись, надо полагать, со дня ареста — несколько месяцев, год, а то и больше... (Во время следствия свиданий в тюрьме не дают.)

Эти драмы молчаливых встреч будут преследовать нас на всем протяжении процесса... А сейчас конвоиры уже оттесняют родственников к выходу — живей, живей... Можно еще спуститься черным ходом во двор, посмотреть, как их будут увозить — многие родственники пользуются и этой возможностью. Тюремный фургон, «черный ворон», «воронок», как его ласково называют в народе, на самом деле он серого цвета, уже подан поближе к двери. Сейчас, сейчас. И вот наконец: поодиночке, в сопровождении конвоиров. Беглый взгляд в сторону, руки привычно за спиной, конвоир поддерживает под локоть — вверх, по ступенькам, вглубь, в темное чрево фургона...

## 4. Следственная часть

Между тем один из публики, человек лет 45, роста выше среднего, начавший полнеть, отрастивший усы, вот, собственно, и все приметы,— один из публики, находившийся в зале суда в одиночестве, без знакомых (остальные сидели, как правило, группками, и многие знали друг друга), так же одиноко покинул зал, миновал вестибюль, где группки еще стояли, не расходились,— и вышел на улицу. Были первые дни весны...

Потом он ехал в такси по улицам большого старого города, областного центра, где, пора уже упомянуть, происходит действие нашего повествования. Условимся, что это, к примеру, город Горький или Воронеж, или, скажем, Ростов-на-Дону — разумеется, без конкретного указания в тексте. На старой сохранившейся улице центра, на четвертом этаже старого жилого дома, после скучной лестницы, заляпанной вечно происходящим ремонтом, обнаружится неожиданное здесь учреждение с лаконичной надписью на табличке: «Следственная часть» — и милиционером у входа.

Усатый человек работает здесь. Зовут его Амелин Евгений Иванович. Он — следователь.

Ключ от кабинета у него с собой. Комнатушка — стол, три стула, сейф. Телефон, один на несколько комнат, так что сотрудники стучат друг другу в стенку.

Так и произошло, едва Евгений Иванович вошел и расположился, убрав в угол плащ и кепку. Звонил телефон, потом постучали, он взял трубку, назвался, как полагалось в его учреждении, затем: «Пропустите» — и принялся за свою работу.

Посетительница тяжело дышала после лестницы. Толстая, крашеная, лет, наверное, не больше сорока.

— Пожалуйста, прошу, Алевтина Ивановна. Присаживайтесь. Да вот сюда. Быстро поднимались? Ну ничего, отдышитесь. — Евгений Иванович придвинул к себе стопку бумаг. — Паспорт у вас с собой? Разрешите?.. Да вы не волнуйтесь, нет повода волноваться. Это где же вы там живете на Красноармейской, дом 46, это что, возле бани? Да, знакомый дом, баня тоже знакомая, была когда-то замечательная баня, испортилась, как все остальное. Почему все портится, Алевтина Ивановна, можете мне объяснить? Ну, не волнуйтесь, пожалуйста. Конечно, мало приятного — прокуратура, следственная часть, но что поделаешь. Не вызывали никогда? Даже странно. Столько лет в торговле и не имели дела с нашим братом...

Все это время, в продолжение разговора, Евгений Иванович по профессиональной привычке разглядывал в упор посетительницу, успокаивая ее беззлобным веселым трепом и этим же одновременно настораживая. На задаваемые ей вопросы Алевтина Ивановна отвечала осторожно: «Да», «Нет». А Евгений Иванович продолжал:

— Ну, чтобы долго вас не томить, скажу сразу: есть у нас к вам некоторые

претензии, есть, Алевтина Ивановна, что поделаешь. Ну, не так, чтобы вам особенно волноваться, и все-таки... Вы, кстати, напрасно сняли кольца, когда шли сюда. Где они у вас? В сумочке? Ну нет же, мы их у вас не отнимаем, не собираемся, так что можете следующий раз...

И тут Евгений Иванович усмехнулся, впрочем, вполне по-доброму. Начало было положено. И «кольца», и упоминание о «следующем разе», видимо, попали в цель.

— Мы, Алевтина Ивановна, как вы уже догадались, занимаемся сейчас вплотную злоупотреблениями в торговле. И этот судебный процесс, который сейчас проходит, вы о нем слышали, это наших рук дело. И мы в данном случае выполняем волю народа. Я вам прямо скажу: люди устали оттого, что их на каждом шагу обманывают. Устали от нехваток, очередей. От грубости. А почему грубят в торговле? А потому, что чувствуют свою безнаказанность. Власть. Власть денег... Одним словом, подумайте хорошенько, помогите нам, Алевтина Ивановна...

Женщина спросила, едва шевеля губами:

— А чем я могу...

Тут постучали в стенку. Евгений Иванович взял трубку телефона:

— Амелин. — А свободной рукой протянул Алевтине Ивановне бланк.— Прочтите, распишитесь.

Звонили из дома. Евгений Иванович говорил с кем-то, по-видимому, с женой: приходил ли врач и что сказал, и что купить по дороге,— и весь этот будничный разговор подчеркивал, что здесь, в этих кабинетах, такие же люди, как и мы с вами, и, стало быть, ничего сверхъестественного произойти не может. Опустив трубку, Евгений Иванович тем же будничным голосом спросил:

— Прочли?.. Вон там, внизу, пожалуйста, распишитесь. Это формальность.— И протянул свою ручку. После этого голос его стал строже.— Алевтина Ивановна, у вас были какие-то отношения с Коломийцевым. Я имею в виду деловые отношения: вы давали ему деньги, и притом неоднократно, возможно, в результате вымогательства с его стороны, тут придется проверять, но факт есть факт. Коломийцев Илья Ильич, как вы знаете, у нас. И показания дает, прямо скажем, не в вашу пользу. Разъясняю вам: неоднократная, то есть два раза и более, дача взятки должностному лицу квалифицируется по статье 174-й Уголовного кодекса, часть вторая, и влечет наказание от семи лет лишения свободы. Но обычно дача взятки одному лицу сопровождается получением взяток от других лиц либо хищением государственной собственности, а это тоже статьи — со своими строгими санкциями. Вы слушаете меня? Теперь вопрос: почему же мы вас не привлекаем к ответственности? Отвечаю: во-первых, потому что эти данные на вас еще нуждаются в подтверждении. Во-вторых, пока они не подтверждены, у вас есть выход. Вы, наверно, уже догадываетесь. Опять-таки разъясняю: добровольное признание в даче взятки освобождает от ответственности, примечание к статье 174-й. Илье Ильичу вы уже особенно не повредите, там и так много всего, а свое положение, конечно, спасете, тут двух мнений быть не может. Все равно рано или поздно придется, так лучше сейчас. Вы пишете и идете домой, к дочкам...

Алевтина Ивановна вцепилась двумя руками в край столешницы, чтобы не упасть, потом спросила сдавленным голосом:

— Где туалет?

Амелин вскочил, приоткрыл дверь, позвал:

— Валя! Есть Валя?

Валя, девица в милицейской форме, увела Алевтину Ивановну. Амелин вытянул ноги под столом, полез за сигаретами, закурил.

Вошел коротконогий кругленький человек в форменном кителе.

— Что происходит?

— Ничего. У меня эта... «Гастроном» номер два, Сазонова. Там стол у тебя свободен, Лева не приехал? Пусть сядет, попишет. Помоги, пожалуйста , Кстати, Городничева твоя в суде ломала комедию.

— Ну-ну, — сказал Кругленький, — я так и знал. Там адвокаты действуют. Как чувствовал... Что, катит бочки?

— Нет, как ни странно. С нами вязаться не хотят. Сама, мол, оговорила, из чувства мести.

— Ясненько,— сказал Кругленький.— Это все проходили... Обедал, нет? Чай будешь?

— Ох, да, — попросил Амелин. — Сделай, будь другом. И ей предложи, тетке этой. Я чувствую, долго будет писать.

## 5. Следственный изолятор

Так нынче именуется это учреждение, некогда называвшееся тюрьмою. Помимо интеллигентного наименования, здесь немало и другого, что изменилось сравнительно с прошлыми временами. Например, есть радио (в определенные часы, по распорядку). Газеты, книги (говорят, хорошие — из старых, некогда конфискованных личных библиотек). Нары — хоть и в два этажа, как положено, но с постельным бельем. И подобие уборной — загородка, за ней унитаз — вместо знаменитой тюремной параши... Изменился, пожалуй, и контингент: теперь в камерах такие люди, как Бунич, не в диковинку. Столпы уголовного мира, воры в законе, мрачные убийцы собственных жен — потеснились, уступив место резвым фарцовщикам с десятью классами образования, торговцам наркотиками, по кличке «звери», с кандидатской степенью, опечаленным деятелям различных учреждений и бизнесменам — пришел их час!..

В одной из камер областного следственного изолятора и содержался — вот уже скоро год — Игнатий Сергеевич Бунич. Нары его, как сторожила, были нижние, что избавляло от лазанья и защищало от электрической лампочки, горевшей с вечера до утра, что было, может быть, главным проклятьем здешнего существования. В настоящую минуту Игнатий Сергеевич лежал поверх одеяла, вытянув ноги в носках и укрыв грудь пиджаком. Радио передавало последние известия. Лязгнула и открылась дверь, вошла бойкая женщина в белом халате, доктор, в сопровождении надзирателя; спросила, есть ли у кого жалобы; жалоб не было...

«Жизнь кончена,— думал в это время Игнатий Сергеевич,— жизнь кончена, и это надо понять, тогда все становится на свои места... Судья — неплохой мужик, наверняка честен, ведет себя спокойно, что-то пытается понять в этой идиотской истории и, может, даже поймет, хотя что это меняет?.. Юра адвокат считает, что если переквалифицировать на 92-ю, хищение, не взятка, а дележ похищенного, то это меняет картину. Дело уходит на доследование, а там все сначала, но уже попроще. Лет шесть где-нибудь под Красноярском или можно поближе, а там болезни, то-другое... Это если очень постараться. Очень хотеть жить... Но что за предрассудок, почему это надо непременно хотеть, кто это нас научил непременно бороться с судьбою!..»

## 6. Постников

В утренний час судья Постников собирался на процесс. Жена Марина гладила ему брюки, он стоял рядом, что называется, над душой, в трусах и рубашке, и уже затягивал галстук с заранее завязанным узлом. «На! — сказала наконец Марина. — Дай галстук поглажу».— «Да нет, пожалуй».— «Поздно сегодня?» —

«Да как обычно. А ты?» — «Я тоже. У нас педсовет после шестого урока, но думаю — ненадолго».

Они жили в двухкомнатной малогабаритной квартире, вдвоем; сын служил на флоте. Все было обыденным, как у других.

«Яблоко», — напомнила Марина и попыталась сунуть ему в карман плаща, но карман слишком оттопыривался. «Ладно», — сказал Постников и оставил яблоко дома.

Все было обыденным. Между тем судью Постникова обуревали совсем не простые мысли. Они преследовали его, пока он ждал автобуса на остановке, и потом — когда ехал в толпе таких же, как он, спешащих на работу людей.

Все это время он рассуждал сам с собой:

«Он мне нравится, этот Бунич. Умен, этого не отнимешь. Там, у них, был бы миллионером... Да и здесь где-нибудь миллион, если поискать... А может, и нет. Кто это знает? Торчат одни верхушки, эпизоды, а что там на самом деле?.. Бунич, Бунич... Наверно, имел успех у женщин...»

## 7. Протокол судебного заседания

Ломакина *(подсудимая)*. В масло добавляли, в сметану. Кувшин с водой всегда стоял — не знаю, может, и сейчас стоит. Но это, в общем, не правило, и за это строго наказывали. Сам Игнатий Сергеевич следил. Обман покупателей, там обвешивание и прочее,— это считалось как последнее дело, выгоняли без разговора. Хотите жить — сокращайте процент естественной убыли: там, где по норме два процента, доводите до ноль целых две десятых...

Судья. Это что, он давал вам такие инструкции?

Ломакина. Кто давал? Нет, конечно. Какие тут инструкции, знали все. Процент убыли, допустим, масла сливочного, порча при хранении. А какая порча — оно у нас и часа не лежит. А что лежит, храним. Вопрос умения.

Судья. Да, умения вам не занимать. А как же потом излишек продуктов превращается в деньги? Тоже умение?

Ломакина. Тут разные способы. К примеру, палатки, торговля за наличные. Туда идет дефицит, быстро расходится, живые деньги, а продавец уже знает, сколько куда, и сам не в накладе. Я считаю, никто не в накладе.

Судья. И сколько же вы примерно зарабатывали таким способом?

Ломакина. Честно говоря, трудно сейчас подсчитать. Там у следователей какие-то были цифры, но это все, как говорится, с потолка. Да как посчитаешь? А расходы? Расходов-то у нас — дай бог. Подсобные рабочие, грузчики, шофера, двор подмести — все дай, дай. Десятка, пятерка — это уж как минимум, за меньше и разговаривать с тобой не будет... А плюс еще гости почти ежедневно, это как бедствие. Кто работал в торговле, знает. Милиция — раз. Хочешь — не хочешь, а поднеси. Ревизоры — обязательно. Санитарная инспекция — этим еще с собой чего-нибудь. Как закон. Я уж не говорю про районные власти. Где какое совещание, зарубежные гости...

Прокурор. А сами-то вы и ваши коллеги куда летали на субботу и воскресенье — в Сочи, в Ялту?

Ломакина. На субботу и воскресенье не удавалось, у нас суббота рабочая, но, в общем, летали. Бывало, да.

Прокурор. Это к вопросу о ваших заработках.

Ломакина. Я так и поняла. Но это дело такое — как посмотреть. Есть люди — покупают шубы норковые, дачи. Кому что.

Прокурор. Вы говорите о честных людях?

Ломакина. А я не знаю, кто сейчас нечестный, кто честный, как считать...

Прокурор. Однако вот вы — на скамье подсудимых.

Ломакина. Что верно, то верно.

Судья. Так. Вопросы к Ломакиной. Есть у заседателей вопросы?

Заседательница. В сметану, значит, кефир, а в масло что добавляли?

Ломакина. Там слой такой для покрытия, чтоб не портилось, вот его — вовнутрь.

Заседательница. Смешивали, что ли?

Ломакина. Смешивали, да, но это, повторяю, не характерно, с этим как раз велась борьба. Игнатий Сергеевич строго следил. Я повторяю: обман покупателей — это у нас самое последнее дело, все равно что в карман залезть к человеку.

Судья. Понятно. Товарищ прокурор?

Прокурор. У меня пока нет вопросов.

Судья. Защита?

Глушкова (*адвокат подсудимого Жильцова*). Скажите, Алла Петровна, какие у вас были отношения с Жильцовым Николаем Федоровичем. Меня интересует, передавали вы ему деньги?

Ломакина. Нет, такого не было.

Глушкова. Мог ли Жильцов, как молодой руководитель, недавно пришедший в торговлю, человек из другой среды, не знающий ваших порядков,— я спрашиваю, мог ли такой человек, как бы он отнесся...

Прокурор. Обращаю внимание судебной коллегии: вопрос ставится в форме готового ответа!

Ломакина. Я могу ответить?

Судья. Да. Коротко.

Ломакина. Насчет Жильцова. Мне такие факты неизвестны.

Глушкова. Я прошу еще уточнить ваше заявление на предварительном следствии по поводу Жильцова — будто бы он участвовал в распитии спиртных напитков в вашем магазине, в подсобном помещении. Вспомните, пожалуйста, был там Жильцов?

Ломакина. Он приходил один или два раза, но сидел или нет, я сказать не могу.

Глушкова. Брал он у вас продукты?

Ломакина. Нет.

Глушкова. У меня нет вопросов.

Сидорин (*адвокат Бунича*). Разрешите? Уточните, пожалуйста, Ломакина, что конкретно вам говорил Бунич по поводу экономии на проценте естественной убыли. Были какие-то слова, которые вы лично слышали?

Ломакина. Нет, этого быть не могло. Игнатий Сергеевич очень строго следил и не прощал малейшего нарушения, хотя зря никогда не наказывал.

Прокурор. Послушать вас, Игнатий Сергеевич только и делал, что стоял на страже государственных интересов.

Ломакина. Именно так, это я утверждаю.

Судья. Объявляется перерыв до 12 часов 30 минут.

Ломакиной лет под 50, недурна собой, неплохо одета (в отличие от партнеров по скамье подсудимых — мужчин, одетых, как правило, в затрапезное). Так выглядят женщины — администраторы гостиниц, женщины при должности и власти. И в теперешней незавидной ситуации держится с достоинством, даже, может быть, с некоторым вызовом. На вопрос о Жильцове ответила не сразу: обернулась, посмотрела, будто взвесила его судьбу, и сказала свое «Нет».

Сам Жильцов — лет 37, внешность рабочего парня... Его адвокат Светлана Глушкова — с рыжими растрепанными волосами, нескладная, лет 27, не старше, недавно из института, очень старается, и это видно.

## 8. Протокол судебного заседания

Судья. Ваша фамилия, имя, отчество?

Свидетель. Дремлюк Яков Петрович.

Судья. Год рождения, место работы.

Дремлюк. 1930-й. Заочный институт советской торговли. Преподаватель, доцент.

Судья. Дремлюк Яков Петрович, вы предупреждаетесь об ответственности за дачу ложных показаний. Прочтите, распишитесь.

Секретарь. Вот здесь, у меня.

Судья. Кого знаете из подсудимых?

Дремлюк. Так особенно никого.

Судья. А не особенно? Можете назвать фамилии?

Дремлюк. Бунич. Но я с ним не сталкивался.

Судья. А сталкивались?

Дремлюк. Сталкивался — ну не в том смысле, что были столкновения. Просто имели дело, если так можно сказать, по линии заочного обучения, принимали экзамены... вот у этих граждан — у Шилова, Аверьянова, если мне не изменяет память... Мы уже раз давали показания, в том числе письменно...

Судья. Кто это «мы»?

Дремлюк. Я и Мартынов, наш бывший декан, он сейчас болеет. Давали показания, что это было, такой факт...

Судья. Где это было? Пожалуйста, подробнее.

Дремлюк. В магазине, вот у этого гражданина, в его кабинете.

Судья. Это что, правило у вас такое — принимать экзамены в магазинах?

Дремлюк. Да, бывают случаи — по месту работы заочника. Тем более, если несколько человек. В данном случае четверо — кроме этих еще двое, я указывал на следствии.

Судья. Какой предмет вы преподаете?

Дремлюк. Политэкономию.

Судья. Пожалуйста, вспомните обстоятельства — как это происходило. Вас вызвали...

Дремлюк. Прислали машину. В таких случаях обычно присылается машина.

Судья. Какая машина, чья?

Дремлюк. Обычно такси. У них такси — как персональные, нанимают на день, это такой порядок, что ли...

Судья. Порядок?.. Ну, дальше.

Дремлюк. Дальше, значит, в кабинет. Там сначала двое вот так за столом, потом еще двое подошли...

Судья. Кто сидел, кто подошел, вспомните, пожалуйста.

Дремлюк. Вот они двое.

Судья. Сидели или подошли?

Дремлюк. Сидели.

Судья. Аверьянов, встаньте. Находились вы в тот вечер вместе с Шиловым, как он показывал на следствии?

Аверьянов. Я не помню теперь.

Судья. Садитесь. Продолжайте, свидетель. Вы сказали — за столом. Какой стол вы имеете в виду? Что там было?

Дремлюк. Книги, конспекты.

Аверьянов (*смеется*). Выпивка там была!

Судья. Аверьянов, суд делает вам замечание. Свидетель, продолжайте.

Дремлюк. Были книги, конспекты, экзаменационные листы, как положено. Мы роздали билеты...

Судья. Ваш коллега Мартынов — он был при вас в какой роли?

Дремлюк. В качестве декана. Он также преподавал математику.

Судья. И тоже принимал экзамен?

Дремлюк. Да... Нет, не помню.

Судья. Аверьянов, вы хотели что-то сказать?

Аверьянов. Чего он там не помнит. Принимали оба. Нам дипломы были нужны, ну и организовали это дело по высшему классу. Вызывали их, этих самых доцентов, они нам — четверки-пятерки, мы им — выпивку, да еще с собой в портфель. Кому продуктами, кому просто бабки — полсотни, и все дела. Но этот, по-моему,— продуктами. В общем, проблем с этим не было. Всем — пятерки от чистого сердца. Я говорю: не надо, бога ради, не смеши людей, ставь четыре — будет нормально. Был хорошо поддавши!

Судья. Садитесь, Аверьянов. Свидетель, вы подтверждаете?

Дремлюк. Это все сильно преувеличено. И в части выпивки, и особенно денег. Я понимаю, что нашей ошибкой было, конечно, принимать экзамен в такой обстановке.

Прокурор. Вы это называете ошибкой?

Дремлюк. Грубой ошибкой, конечно. Но суд интересует, как я понимаю, факт встречи подсудимых — Шилова и Аверьянова?

Судья. Суд интересует та обстановка, в которой совершались преступления, и та роль, которую согласились играть люди, подобные вам, не побрезговали... Есть еще вопросы к свидетелю?

Глушкова. У меня вопрос. Был ли там Жильцов? Принимал ли участие в этих оргиях?

Дремлюк. Я Жильцова не знаю.

Судья. Свидетель, вы можете быть свободны.

## 9. Протокол судебного заседания

Судья. Островская-Бунич Ирина Михайловна, вы предупреждаетесь об ответственности за дачу ложных показаний. Пожалуйста, распишитесь.

Секретарь. Здесь, у меня.

Судья. Где работаете?

Островская. Вторая клиническая больница, врач, хирург.

Судья. Что вам известно о преступной деятельности вашего мужа Бунича Игнатия Сергеевича?

Островская. О преступной деятельности мужа мне не известно ничего. Мужа своего я считаю честным человеком.

Судья. Но вы догадываетесь, за что его судят?

Островская. И да, и нет. На его месте мог быть любой.

Судья. Как это понимать?

Островская. Я имею в виду — любой человек того мира, к которому принадлежал мой муж. Делового мира. Он должен был работать, обеспечивать область товарами, продуктами, выполнять планы, с него это спрашивали, и довольно строго, а для этого, видимо, приходилось нарушать какие-то законы.

Судья. Вы считаете, что законы мешают выполнять план?

Островская. Я повторяю, мой муж жил по правилам того мира, к которому он принадлежал, ни больше и ни меньше.

Судья. Ваш муж обвиняется во взяточничестве. В том, что он брал деньги у подчиненных.

Островская. Мне об этом ничего не известно. Слова «взятка» мы не знали. Никаких лишних денег у нас никогда не было. И он, и я работали, его зарплата была достаточно высокой, нужды у нас не было, но и лишних денег тоже.

Судья. Что вам известно о взаимоотношениях вашего мужа с вышестоящими начальниками?

Островская. Ни вышестоящие, ни нижестоящие дома у нас не бывали, муж встречался с ними на работе, о встречах мне не рассказывал. Не делился.

Прокурор. Как вы можете объяснить, что при аресте у вашего мужа была обнаружена сумма пятьсот рублей? Вы что-нибудь знали об этих деньгах?

Островская. А почему у него не могло быть пятисот рублей?

Прокурор. Пожалуйста, не отвечайте вопросом на вопрос. Вас ясно спрашивают, знали ли вы об этих деньгах — откуда они и почему именно пятьсот, такая круглая сумма, как будто эти деньги на что-то откладывали или, наоборот, только что получили?

Адвокат Сидорин. Прошу суд снять этот вопрос. Происхождение этих денег должно доказывать обвинение, если они добыты преступным путем, а не свидетель, тем более член семьи обвиняемого.

Судья. Ответьте, пожалуйста, на вопрос.

Островская. Мне происхождение этих денег неизвестно. Я никогда не шарила по карманам у мужа, а он не рылся в моей сумке. Повторяю, для меня и моей семьи он был и остается честным человеком, и судят его за то, что не является его виной...

Судья. Я прерываю вас. Вы свободны, свидетель.

## 10. В перерыве: зал, коридоры

Как всегда, выпроваживали публику из зала, солдаты и милиционеры не церемонились; закрыли, наконец, двери, остались подсудимые с адвокатами и стража на своих местах.

— Я не понимаю смысла! — выговаривал своему подзащитному Юра Сидорин.— Этот агрессивный тон! Я ее предупреждал!

— Это, я думаю, теперь без разницы, Юра,— отвечал Бунич.

— Вы очень ошибаетесь,— настаивал Юра.— У одной и той же статьи есть верх и низ. Есть восемь, и есть пятнадцать...

Адвокат Глушкова напутствовала Жильцова, своего подзащитного:

— Читать по бумажке не надо. Если не надеетесь на память, учите наизусть. Но только устно, поняли меня? Жена ваша здесь, она не может быть в зале, пока не будет допрошена, все свидетели так. Но она здесь, в коридоре, смотрит на вас в щелку...

— Тебе мясо-то нужно к празднику или еще чего-нибудь? — спрашивал своего адвоката Терехина, бывшего прокурора, его подзащитный Аверьянов.— Ты прямо иди, не стесняйся, там Миша сейчас в мясном отделе, он все сделает, скажешь, что от меня...

В вестибюле, примыкающем к залу, и рядом в коридорах — своя жизнь: стоят кучками, что-то обсуждают, кого-то ждут. Тут свои интересы, надежды, тайны; говорят, что именно тут и происходят переговоры заинтересованных родственников со свидетелями по делу; похоже, что так оно и есть... А вот вышел из зала адвокат — бросились к нему. Прошел еще кто-то из судейских, торопливо, не глядя по сторонам... А вот и семейство Буничей — жена, дочь и зять; это к ним направляется сейчас адвокат Сидорин. А Глушкова — та находит миловидную, скромного вида женщину, это уж, наверное, жена Жильцова, а с ней старик — ветеран с планками орденов — наверняка отец... Разговоров не слышно, только гул-гул-гул.

Потом откроются двери, и все эти группки, кучки, сгрудившись, устремятся в зал. Быстро рассядутся, занимая места, умолкнут в тревожном

ожидании. И выйдет буднично секретарь Слава, станет в торце судейского стола:

— Прошу встать!

Но это позже. Сейчас перерыв еще продолжается — нет председательствующего, вызван к начальству.

## 11. Председатель областного суда

В просторном кабинете, соответственно рангу, за просторным столом сидел председатель — Филиппов Алексей Павлович. Крупная фигура его также соответствовала должности. Голос был негромок, внушителен. Он спрашивал, Постников отвечал.

— А в отношении сроков? Сколько, ты мыслишь, это продлится?

— Пока трудно сказать. Дело сложное, Алексей Павлович. Свидетели врут, меняют показания, это уж теперь, как правило, мы даже наказывать перестали,— говорил, как бы извиняясь, Постников.— Приходится выуживать буквально. Не верят в правосудие, не хотят...

— И тем не менее...— говорил председатель.

— Да, конечно.— Как у многих порядочных людей, у Александра Ивановича была непобедимая робость или, скажем так, скромность при общении с начальством, что не вязалось с собственным его могуществом в судейском кресле.

— Может, там отсечь какие-то ненужные ответвления, и без того хватает, ты посмотри. Сроки, сроки... Ты мне скажи, как там Бунич? Держится как?

— Спокойно.

— Он с юмором мужик.

— Чувствуется.

— Мы ведь с ним соседи, знаешь. В одном подъезде,— сказал председатель.— И что там, много у него получается?

— И много, и мало. Как доказывать.

— Ну, ты уж тут не мудри, пожалуйста. Сроки, сроки. В данном случае это вопрос политический. Там, кстати, собираются к тебе представители прессы, корреспондент московский, он был у меня, и еще телевидение, так что поимей в виду.

— Хорошо.

— Что, не нравится? — мудро посмотрел председатель.— Ну, ничего, потерпи, время сейчас такое...

## 12. Протокол судебного заседания

Судья. Суд предупреждает вас об ответственности за дачу ложных показаний. Распишитесь.

Секретарь. Вот здесь.

Судья. Кого знаете из подсудимых? Посмотрите внимательно, если не узнаете... Слушаем вас...

Русланов. Бунича Игнатия Сергеевича.

Судья. И только? Больше никого?

Русланов. Шилова немножко.

Аверьянов. А меня не вспомнил? За продуктами приходил, за мясом!

Судья. Прошу тишины в зале. Вам делаю замечание, Аверьянов. Так, пожалуйста, свидетель, чуть поживей. Что можете сообщить по настоящему делу?

Русланов. Я не знаю, что от меня требуется. Ни в каких отношениях ни с кем не состоял.

Судья. Ну зачем уж так сразу открещиваться: «не состоял»?

Русланов. Я имею в виду — преступных.

Судья. Нас интересует эпизод, который имел место в Ялте. Бывали там?

Русланов. Не помню.

Судья. Как это так — не помните? В Ялте, в 1977 году, осенью. Нас интересует эпизод, когда вы, Бунич и Шилов играли в карты. Помните такой случай?.. Для вас что, неожиданность — мои вопросы? Шли сюда — не знали, о чем вас будут допрашивать?

Русланов. Как это я мог знать?

Судья. Ну уж, ну уж! Свидетели у нас сейчас, как правило, приходят во всеоружии. Итак, пожалуйста, эпизод с картами. Кто там у вас крупно выиграл, кто проиграл? Поняли мой вопрос?

Русланов. Что конкретно интересует? Выиграл, кажется, Бунич, я сейчас точно не могу сказать, прошло время. Обычно он выигрывал.

Судья. Он что, такой везучий?

Русланов. Да. Он везучий.

Судья. Или, может быть, ему устраивали такое везение те, кто с ним садился играть?

Русланов. Не думаю.

Судья. Что вы можете вообще сказать о его характере? Что он за человек, по-вашему?

Русланов. Ну, я так близко не знал.

Судья. Ну, все-таки. Бывали у него в доме и, по-моему, неоднократно. Бывал он у вас, Бунич?

Бунич. Видимо, нет, раз он не помнит.

Русланов. Это человек очень сильный, вот что я могу сказать. С определенным обаянием. Умением располагать к себе людей. Связи у него были огромные. Начиная от самых верхов. И в том числе в нашем кругу, среди артистов, музыкантов...

Судья. Любил артистов.

Русланов. Да. Вообще искусство, музыку.

Судья. Понятно. Сходство интересов. Как же все-таки выглядел этот карточный выигрыш — естественным, случайным, неожиданным?

Русланов. Скорее случайным.

Судья. Вы не вспомните сумму? Я вам напомню. Тысяча рублей.

Русланов. Да.

Судья. Вы подтверждаете сумму?

Русланов. Подтверждаю.

Судья. Не удивила она вас?

Русланов. В какой-то степени.

Судья. И что же, у Шилова оказались эти деньги с собой, что называется, наготове?

Русланов. Не знаю. Да.

Судья. Не знаете? Или «да»?

Русланов. Да, пожалуй.

Судья. И что же потом, дальше?

Русланов. Нас Бунич пригласил на ужин.

Судья. Кого «нас»? Много вас было?

Русланов. Да. Там еще какие-то люди. Он быстро знакомился.

Прокурор. Можете ли вы утверждать, что в ход пошли именно те деньги, которые Шилов, как вы говорите, случайно проиграл Буничу? Вы поняли вопрос, Русланов?

Русланов. Понял, да. Но я должен заявить, что за карточным столом оказался неожиданно для себя, и вообще в Ялте, не говоря уж о том, что, конечно, не имел представления о преступных связях, считал этих людей честными...

Судья. Так и считали? Смотрите-ка. Но вы не ответили на мой вопрос по поводу денег. Можете ли вы утверждать, что они были тут же совместно потрачены, то есть как бы возвращены в такой форме Шилову?

Русланов. Не могу понять, почему меня впутывают в эти дела!

Бунич. Разрешите, гражданин председательствующий? Мне кажется, мы ставим свидетеля в трудное положение. Бывают в жизни мужчины такие ситуации. Вдруг всплывает какая-нибудь Ялта. Ты уж нас, бога ради, извини, Леонид Данилович. Но сам понимаешь. Тебе нахлобучка от жены, мне кое-что покрепче...

Русланов. Не знаю, не знаю!

Судья. У вас есть вопросы, Бунич?

Бунич (*махнул рукой*). Нет вопросов.

На этот раз в зале, в первом ряду, сбоку сидел человек с блокнотом. В первом ряду, куда никого не пускали,— сравнительно молодой человек, лохматый, толстый, весь какой-то расхристанный, в полурасстегнутой сорочке, сидел и строчил, и председательствующий время от времени скашивал глаза в его сторону, нервничал. Писать в суде никому не возбраняется, по этому поводу было даже специальное разъяснение, и,тем не менее, это всегда неприятно для тех, кто слушает дело...

## 13. В перерыве. Буфет

С тарелкой в одной руке, стаканом в другой, вилкой и ложкой между пальцами (сардельки, хлеб, чай) председательствующий Постников двигался между столиками в буфете, ища, очевидно, подходящее соседство. Так и не нашел, вернулся и в конце концов оказался за столиком с рыжей адвокатессой Глушковой.

Сидели друг против друга, раздирали при помощи вилок сардельки; ножей в судебном буфете, как и во всех буфетах, не полагалось.

— Не боитесь — со мной чай пить? — спросила Глушкова.

— Не понял вопроса.

— Говорят, что судьи с некоторых пор стараются поменьше общаться с адвокатами во внеслужебной обстановке. Так сказать, на всякий случай.

— К вам это не относится. И к тому же обстановка почти служебная. Поухаживайте за мужчиной, налейте чаю. Светлана...

— Антоновна... С удовольствием.

— Спасибо.

— Не за что... Я очень волнуюсь, знаете. В общем, первое серьезное дело. Знаете, какие у нас там зубры в коллегии.

— Знаю.

— И сегодня как раз такой день! Коломийцев... От его показаний, в общем, зависит... Либо он принесет голову Жильцова...

— Чью голову?

— Жильцова, моего подзащитного.

— Видите, какие страсти. А мы с вами пьем чай,— сказал Постников.— Я предлагаю, Светлана... ну вот, опять забыл отчество... перенести эту тему туда, в зал судебных заседаний, так, по-моему, будет правильно.

— Простите,— вспыхнула Глушкова.

— Слушайте, у меня вопрос... вы не обидитесь?
— Смотря какой.
— Это у вас натуральный цвет волос или...
— А что, нравится? Натуральный, Александр Иванович. Природа!
— Надо же,— сказал Постников с восхищением.

## 14. Протокол судебного заседания

Коломийцева вводят через боковую дверь, под конвоем. Помещают возле скамьи подсудимых, за тем же барьером. Это человек лет 50, тощий, с мрачным неподвижным лицом, впалые щеки.

Судья. Ваша фамилия, имя, отчество, год рождения?

Коломийцев. Коломийцев Илья Ильич, тридцать пятого года.

Судья. Последнее место работы?

Коломийцев. Областное управление торговли, заместитель начальника.

Судья. С какого времени содержитесь под стражей?

Коломийцев. С ноября прошлого года.

Судья. Вы допрашиваетесь в качестве свидетеля. Суд предупреждает вас об ответственности за отказ от дачи показаний или дачу заведомо ложных показаний. Вам понятно? Распишитесь.

Секретарь. Здесь, пожалуйста.

Судья. Кого вы знаете из этих лиц, находящихся рядом с вами?

Коломийцев. Знаю всех.

Судья. В каких находились отношениях — вот хотя бы с Буничем?

Коломийцев. Нормальных.

Судья С Жильцовым?

Коломийцев. Мало сталкивались, но отношения были нормальные.

Судья. С. Шиловым?

Коломийцев. Нормальные — со всеми. Понимаю ваш вопрос. Оговаривать кого бы то ни было не собирался и не собираюсь. Говорю то, что было.

Судья. С кем из указанных лиц находились в преступных отношениях?

Коломийцев. Да, в общем, со всеми.

Судья. Конкретно: от кого получали деньги?

Коломийцев. От Шилова, от Ломакиной, Аверьянова...

Судья. От Жильцова получали?

Коломийцев. Да.

Судья. Расскажите подробнее.

Коломийцев. Подробнее: первый раз он принес мне в кабинет двести пятьдесят рублей, десять купюр по двадцать пять, это было перед моей командировкой в Москву. Я, говорит, знаю, у вас там расходы. Когда сможете, отдадите. Я принял как должное: хорошо, спасибо.

Судья. Но это были, как я понимаю, деньги в долг, взаймы?

Коломийцев. Это так говорилось. Он, тем более, человек новый, мог и постесняться на первых порах.

Судья. Вы говорите, он упомянул о вашей командировке. Откуда он знал, что вы куда-то собираетесь, тем более о ваших расходах? Вы сами ему об этом сказали?

Коломийцев. Нет, не говорил.

Судья. Так. Ну, дальше.

Коломийцев. Ну, были еще эпизоды. Точно число не помню, но несколько раз. Обычно клал мне на стол, на угол стола. Однажды, правда, принес в больницу, я лежал с язвой, это позапрошлый год, в феврале, как раз день Советской Армии. Пришел поздравить. Это тоже у нас практиковалось.

Судья. Сколько там было денег?

Коломийцев. Триста.

Судья. Спрашивали вы, что это за деньги, откуда?

Коломийцев. Об этом не спрашивают. Если спрашивать, не надо эти деньги брать.

Судья. Жильцов, встаньте. Подтверждаете ли вы показания свидетеля?

Жильцов. Нет, нет и нет, от начала до конца, за исключением эпизода, когда дал ему деньги взаймы, о чем уже показывал на предварительном следствии. Все остальное...

Судья. На следствии вы показывали, что деньги в долг давались вами дважды. Но подождите. Давайте сначала так: чем вы объясняете такие показания Коломийцева? Была ли у него цель вас оговорить, и если так, то почему? То есть как вы сами это объясняете? Понятен вопрос?

Жильцов. Не знаю. Не могу объяснить.

Судья. Не можете.

Жильцов. Вообще-то могу. Разрешите сказать? Был такой момент на предварительном следствии: мне предлагали написать добровольное признание, что, мол, давал деньги Коломийцеву. Я отказался. Следователь говорит: смотри, говорит, будет поздно. Илья Ильич уже у нас, и он никого щадить не будет...

Судья. Конкретнее, Жильцов. Вам поставлен судом вопрос: если вы настаиваете, что Коломийцев вас оговорил, то почему, были ли у него к тому основания?

Жильцов. Видимо, он считал, что были.

Судья. «Он считал». Хорошо. Теперь по поводу денег в долг. Вы показывали о двух таких эпизодах, теперь говорите об одном. Когда это было? В связи с чем?

Жильцов. В связи с командировкой. Коломийцев правильно показывает. Он собирался в командировку.

Судья. Как это могло быть вам известно?

Жильцов. От него же, как еще. Он сказал: вот собираюсь в Москву, там, как всегда, расходы. Нужные люди и прочее. Вроде как на общее дело. Я говорю: возьмите, какие разговоры. При случае, мол, отдадите. И положил.

Судья. Сколько?

Жильцов. Двести пятьдесят, он правильно показывает.

Судья. Они у вас что, были приготовлены?

Жильцов. Да нет, не специально.

Судья. Всегда с собой такая сумма?

Жильцов. Так совпало. Собирались с женой пальто ей покупать.

Судья. Не спрашивала вас жена, где деньги?

Жильцов. Я ей объяснил. Начальнику взаймы.

Судья. Ах, все-таки начальнику?

Жильцов. Да.

Судья. Были с его стороны попытки вернуть вам долг?

Жильцов. Нет.

Судья. Вы напоминали?

Жильцов. Нет.

Судья. Потому что начальник?

Жильцов. Отчасти и поэтому.

Судья. В больницу к Коломийцеву приходили с какой целью?

Жильцов. Он меня вызывал.

Судья. Зачем?

Жильцов. Да все за тем же. Просил в долг.

Судья. Опять в долг?

Жильцов. Опять.

Судья. И опять у вас были с собой деньги?

Жильцов. На этот раз не было. Я ездил за ними домой.

Судья. Так это было, Коломийцев?

Коломийцев. Да нет, конечно.

Глушкова. Разрешите?

Судья. Товарищ адвокат.

Глушкова. У меня вопрос к Жильцову. Могли вы не откликнуться на просьбу Коломийцева и не дать ему денег? Вы молодой работник, начальник райторга. Вас вызывает к себе начальство — еду, мол, в Москву, там у меня расходы...

Прокурор. Обращаю внимание судебной коллегии: адвокат задает явно наводящие вопросы.

Глушкова. Я напоминаю обстоятельства дела и показания самого Жильцова: лист дела 197-й, том 11-й. Могли вы не откликнуться на просьбу Коломийцева, выраженную прямо или косвенно, и не дать ему денег?

Жильцов. Не мог.

Глушкова. Это отразилось бы на ваших отношениях?

Жильцов. Конечно.

Глушкова. Понимал это Коломийцев?

Жильцов. Конечно, понимал.

Глушкова. Коломийцев, вы подтверждаете?

Коломийцев. Что подтверждаю? Что занимался вымогательством? Нет, не подтверждаю.

Глушкова. Минутку. Объясните: были ли у Жильцова основания давать вам какие-то деньги на расходы в Москве? Он что, знал об этих расходах? Хотел в них участвовать? Прямо-таки горел желанием? Вы просите денег в долг — он их вам дает. А если не в долг, то за что конкретно? Вы можете объяснить?

Коломийцев. Могу объяснить, если вы этого еще не поняли. Была система. Была и есть. От низшего к высшему. От продавца до высокого начальника. И все мы в ней задействованы, все здесь сидящие, каждый по-своему. И нечего дурака валять. Были, участвовали, брали, давали, виноваты перед партией и народом, так сказать...

Судья. Довольно, Коломийцев. Так. Еще вопросы к свидетелю? У народных заседателей? У прокурора, защиты? У подсудимых?

Шилов. Я вижу, Коломийцев среди нас такой честный патриот. Так, может, он назовет не только Жильцова и Шилова, но и кого-нибудь повыше, с кем он имел дела. Тем более, он сам говорит: сверху донизу...

Коломийцев. Разъясняю суду: мое дело выделено в отдельное производство, мы сейчас занимаемся этими вопросами, и было бы преждевременно...

Судья. Ясно, Коломийцев.

Коломийцев. Разрешите два слова?.. Я хотел еще раз призвать моих бывших товарищей и коллег, и вас, Игнатий Сергеевич, в первую очередь, проявить сознательность перед лицом нашего правосудия и честно, как подобает советским людям, пусть даже оступившимся, но помочь в борьбе с этими негативными явлениями.

Судья. Ясно. Нужен нам еще свидетель, нет? Начальник конвоя, вы можете...

Коломийцев. До свидания.

## 15. Следственная часть

— Ну вот, добро пожаловать,— говорил Амелин, встречая гостя.— Мы все-таки решили пригласить вас к себе, хотя у вас там теперь ковры постелили, такую приемную сделали, комнату для свиданий — закачаешься. Мебель новая.

Но у нас, я думаю, все же лучше. Тем более, прокатиться в легковой машине, посмотреть на город — мы это тоже учитывали. Садитесь, Илья Ильич, располагайтесь. Вы, сержант, пока свободны, я позову...

Илья Ильич Коломийцев сел на предложенный ему стул, Амелин — напротив. Набрал номер телефона, сказал в трубку: «Кто там у вас? Корытов есть? Дядя Миша, не в службу, а в дружбу, у меня тут гость, нам чайку покрепче».

Взгляд его излучал дружелюбие, и это было, кажется, вполне искренне: следователи умеют любить своих подследственных, как врачи пациентов, как тренеры спортсменов — конечно, смотря по обстоятельствам. А обстоятельства на сегодня были в пользу Ильи Ильича.

— Хорошо выступали в суде, ничего не скажешь,— похвалил Амелин.— С правильных позиций. В конце концов, надо иметь гражданскую совесть, что бы там ни было.— Евгений Иванович невольно усваивал стиль самого Коломийцева, это тоже было частью профессии.

Но у Коломийцева, кроме разбуженной гражданской совести, была еще и насущная мучительная забота, и он о ней сказал:

— Евгений Иванович, как же будет насчет вашего обещания? Разговор был, что в этом месяце, вы обещали...

— Я все помню...

Тут на полуфразе вошел Кругленький в своем кителе, с двумя стаканами в подстаканниках, заварочным чайником, бутербродами.

— Вот спасибо,— встретил его Амелин.— В самый раз. Прошу, Илья Ильич, не стесняйтесь. Вы, кстати говоря, знакомы? Михаил Иванович, мой коллега. А это Илья Ильич.

— Знакомы, знакомы,— сказал бодро Кругленький.— Я ведь его арестовывал. Пейте, ешьте. Я у себя.

Звонил телефон, и Амелин стучал кому-то в стенку. Потом он смотрел, как жадно ест и пьет Коломийцев. И продолжал:

— Так вот, насчет обещания. Я все помню. Вот видите, рапорт у меня на столе, можете почитать. Я сам эти вещи, к сожалению, не решаю, но есть договоренность. Учитывая состояние здоровья, помощь следственным органам в ходе следствия, нахожу возможным изменить меру пресечения.— Амелин помахал листком.— Содержание под стражей заменить подпиской о невыезде, из-под стражи освободить. Все написано, Илья Ильич!

— Язва проклятая замучила. Хоть какое-то время побыть дома, диета... Я ведь никуда не сбегу,— усмехнулся Коломийцев.

— Да понятно, о чем разговор! Да уже все согласовано, и уж прокурор давно бы подписал,— тут Амелин сделал паузу,— да вот одно маленькое осложнение... Сазонова Алевтина Ивановна — вам что-нибудь говорит это имя?

— Да,— чуть дрогнул Коломийцев.

— Написала добровольное признание, и там, к сожалению, опять вы. Но это, я думаю, мы преодолеем. Опять-таки зависит от вас.

— Слушаю.

— Вы не волнуйтесь, ешьте. Давайте еще чаю... Вот слушайте: что нам делать с Игнатием Сергеевичем? Хочу посоветоваться... Что вы смотрите на магнитофон — ничего не пишется. Когда пишется, я обязан предупредить. Он выключен. Так вот, Илья Ильич, по поводу Бунича. Там вырисовываются довольно крупные суммы, наверняка еще и золото. Для него это уже ничего не меняет — что там ему суд определит, то и будет, ни больше, ни меньше. Но где эти деньги, вот вопрос. Есть предположение, что они передавались дальше, как говорится, на верхние этажи. Хотелось бы ваше мнение на этот счет. И ешьте, пожалуйста, это все ваше. Я слушаю.

— Я ничего не знаю,— сказал Коломийцев.

— А что там у него по женской части. Кто такая Татьяна? Вы, может, слышали такое имя?

— Это было давно.

— Ну как давно? Десять лет назад? Двадцать? Она где работала, в каком магазине, вспомните, пожалуйста. И кем.

— Продавщицей обыкновенной, потом, кажется, замдиректора. Это тыщу лет назад. На Кировской, в гастрономе. Ей уж и тогда было под сорок...

— У него, говорят, странный был вкус, да? А что-нибудь повыше? Может быть, совсем-совсем высоко? Вы не бойтесь, должности, имена — это все уже не имеет значения, когда вы здесь. Вот, к примеру, такая фамилия — Четвергов...

— Что Четвергов?

— Что вы можете сказать о его отношениях с Буничем, вообще с деятелями торговли? Не сейчас, когда он в Москве, а вот в те годы, у нас?

— Мне об этом не известно.

— Да перестаньте, Коломийцев! Не похоже на вас. Ну, чего вы испугались? Четвергов Николай Петрович, слава богу, в полном порядке, при всех должностях, и никто их у него пока отнимать не собирается. Мало ли про кого что известно — вот в этом сейфе. Если, знаете ли, всему давать ход... Но вот знать...

Опять открылась дверь. На этот раз вошел человек с трубкой в зубах, с некоторой изысканностью одетый, с раскованностью 50-летнего плейбоя или начальника современного типа, что в данном случае совпадало. Амелин привстал: человек этот был здесь старшим.

— Здравствуйте, не помешал? — произнес он, опускаясь на стул.— Илья Ильич, если не ошибаюсь? А меня зовут Игорь Владимирович. Пожалуйста. Продолжайте.

— Я вот прошу Илью Ильича припомнить какие-то подробности, связанные с товарищем Четверговым, и этим, как понимаю, несколько его смутил,— сказал Амелин.— Я объясняю, что мы тут можем говорить в этой комнате вполне откровенно...

— Во всяком случае, если уж кто рискует, то это мы с тобой, Евгений Иванович. Нас-то уж он скорее достанет. Хотя, надеюсь, этого не случится... Это все нечестные люди, Илья Ильич,— продолжал, повернувшись к Коломийцеву, Игорь Владимирович.— Какие бы посты ни занимали, тот же Четвергов. Сгнившие люди! И то, что вы находитесь здесь, это их дела, их система, хотя и с вас вины никто не снимает... Но хватит, я думаю, на сегодня. Илья Ильич устал... Кстати, я договорился в изоляторе — вас переведут в другую камеру, там будет получше, и передачу еще одну, вот пока все, что можно...

— Евгений Иванович обещал...

— Да, я понимаю. Эти наши порядки дикие: чуть что — под стражу человека! — возмутился Игорь Владимирович.— Он еще невиновен, это еще скажет суд, виновен он или нет, а уже фактически несет наказание, где тут справедливость? Как раз вчера в «Известиях» статья... Я думаю, мы решим этот вопрос.

— Пожалуйста, очень прошу,— сказал жалобно Коломийцев.

— На сегодня все,— сказал Амелин.— Идите, вас там проводят.

Сержант ждал за дверью.

— Ну что? — спросил Игорь Владимирович, когда они с Амелиным остались одни.

— Слабо,— отвечал Амелин.— Там все перекрыто. Или он в самом деле не знает...

Составил со стола посуду, убрал лишнее. Был там и лист бумаги с рапортом. Посмотрел, разорвал, бросил в корзину.

## 16. Воскресный день. Кросс

В городе проходил кросс. Об этом вещало радио. Слово «кросс» повторялось на все лады. Вышли на улицы «и стар, и млад», расцветив город «всеми цветами радуги», сообщал бодрый мужской голос, а за ним проникновенный женский, и в промежутках слышались команды, играла музыка.

И все эти голоса и шумы наполняли сейчас камеру следственного изолятора — радио включалось тут на полную громкость, и кросс, набирая силу, проносился по лицам сидящих и лежащих обитателей камеры, подхватывая и их... Привстал на нарах Игнатий Сергеевич Бунич. Слушал...

Если бы обитатели камеры могли сейчас выглянуть на улицу, они увидели бы пестрые толпы, где были и впрямь «стар и млад» в трусах и майках с эмблемами.

По одной из шумных улиц шли сейчас судья Постников и адвокат Светлана Глушкова. Шли рядом.

— Я бы ни за что не попала в коллегию, кто б меня туда взял, но родители инвалиды, отец и мать, ну и льготы при распределении,— рассказывала Светлана.— А так бы вряд ли. Ко мне и клиент-то порядочный не идет. Разве какая-нибудь бедная старушка. Или эти вот, Жильцовы. То ли по незнанию, то ли средств нет на хорошего адвоката...

Постников слушал, усмехался. Она оказалась чуть ли не на голову выше ростом, и Постников, держа навесу руку, придерживал ее за локоть; так и шли.

— Честное слово, я случайно вас встретила. Но я хотела вас встретить — опять-таки честно. Видите, мне повезло...

— Понятно.

— Что понятно? Мы не будем с вами говорить о деле!

— Я надеюсь.

— И давайте в сторонку,— догадалась она, перехватив взгляд Постникова.— Пока нас с вами не засекли.

— Да,— сказал Постников.

— Ваша жена.

— Это бы еще ладно.

— Вон там совсем никого... Что за жизнь! Не можете встречаться, с кем хотите!

— Только если тайно! — пошутил Постников.

— Хорошо, я учту... Скажите, а это правда, что ваши приговоры никогда не изменяются ни в каких инстанциях?

— В общем, да.

— Вы считаете это достоинством?

— Ну, наверно, это неплохо для человека моей профессии. А вы думаете иначе?

— Не знаю... А что для вас главнее — бог или закон?

— Я не делаю разницы, стараюсь,— отвечал Постников, удивившись.— Вот видите троллейбус? Это вам не трамвай, он идет не по рельсам, может и вправо, и влево, и все-таки,— он показал,— провода! Вот это я.

— А вы прислушиваетесь когда-нибудь к голосу адвоката?

— Смотря какого.

Но она не принимала шуток.

— В таком случае я выиграю этот процесс!

— Попробуйте,— засмеялся Постников.

На стадионе в эти часы, как всегда по воскресеньям, собирались любители поиграть в футбол. Выходило их человек двадцать — мужчины не первой моло-

дости, кто в трусах, кто в тренировочных брюках, в майках, полуголые, как придется; сумки с вещами оставляли тут же; разбивались на две команды, и — пошло!

Здесь многие знали друг друга. Попадались и сослуживцы, и соседи по дому, и просто знакомые по предыдущим таким же играм. Случались и такие встречи, как нынче: в одной команде защитником играл следователь Амелин, в другой нападающим — адвокат Сидорин.

Шли с поля вместе.

— Давно не играл. Одышка,— жаловался адвокат.— А может, уже и закругляться пора, хватит... Ты-то как? Я смотрю, вроде пополнел. Раздался. В начальники вышел?

— Стараюсь,— не остался в долгу следователь.

— Пора!

— Согласен. Самое время.

— Мы с тобой, кажется, в одном деле? Или это служебная тайна?

— Нет, зачем же. Это разматывал я. Секрета не делаю.

— А что-то многие на суде меняют показания,— подколол следователя Сидорин.

— Это им не поможет,— сказал Амелин.

Так поговорили и на этом, наверно, поставили бы вовремя точку, но кто-то услышал конец разговора, тема оказалась животрепещущая, и вот уже в раздевалке, в обществе десятка мужиков, последовало продолжение.

Натягивали брюки, складывали сумки, кто-то притащил пиво — несколько бутылок, бумажные стаканчики. Полный, рыхловатый, несмотря на занятия спортом, и вдобавок носивший очки человек, Володя, как его все называли, допытывался у Сидорина:

— Ну, расскажи, не томи! Верно ли, что он там все отрицает? И что его ждет в результате? Сколько?

— От восьми до пятнадцати,— отвечал Сидорин.

— А не хуже?

— Да нет, вряд ли,— отвечал за Сидорина некто чернявый, прыткий, только что стоявший в воротах голкипером.— Сейчас их уже не стреляют, перестали. Лет двенадцать, я думаю.

— Тоже не слабо,— сказал Володя.

— У нас самые суровые наказания, ребята, — пояснил голкипер.— Таких нигде в мире нет.

— Ну, столько-то никто не сидит!

— Ты хочешь сказать: умирают?

— И не умирают. Выходят каким-то образом. Вон у меня сосед...

Рассуждали все, кроме знавших предмет Сидорина и Амелина, так оно обычно и бывает. Голкипер Дима принимал все мячи, свои и чужие.

— А ты поговори с народом! — выскакивал он.— Письма почитай в редакции. Требуют что — смягчения? Ничего подобного! Строже давай!

— Ребята, вопрос этот сложный насчет взяток,— заявил Володя, и Сидорину опять не дали слова.— Вы вспомните: «Сухая ложка рот дерет» — это что? Кто придумал? Народ или не народ? «Не подмажешь — не поедешь»!

— Ну и что?

— Давайте так поставим вопрос. Кто из вас не получал? Ну вот хоть однажды в жизни, честно! Или не давал? Ну, пусть не прямо деньги. Да те же самые цветы, простите меня, если только посмотреть, кому и за что...

— Постой! Вот я вам расскажу историю! — прорвался сквозь шум голкипер.— Подарок — врачу. Долго-долго обсуждали: что? Деньги — неловко. Коньяк — грубо. Цветы! Букет приличный на рынке, рубликов так на пятнадцать. Спасибо, мол, доктор. Он так улыбается. А я, говорит, цветов не ем!

— А я вот — не давал! — заявил человек с суровым лицом.— Честно: не было случая. Вернее, случай-то был. Вот так нужно было! Отца — в больницу. Но не знал — кому.

— Правильно! — встрял опять голкипер.— Вот встретил ты разбойников в лесу. Что делать — отдать им кошелек или... Да пусть уж лучше грабят, но не убивают!

Спор зашел в тупик. И тут как раз появился некто дядя Саша, человек, владевший ключами от раздевалки.

— Все, ребята, на сегодня. Кончай. Посуду не оставлять, никому она здесь не нужна, ваша посуда.

С этими словами дядя Саша появился и удалился, не вдаваясь в рассуждения. И вот тут как раз и должен был сработать магический закон, о котором только что шла речь. Один из компании футболистов, человек с суровым лицом, пошел следом за дядей Сашей, схватив по дороге чью-то трешку. Вернулся с сообщением:

— Все, порядок! — под общий смех.

...На площадке у стадиона стояло несколько «Жигулей», «Москвич», «Волга» — машины, принадлежавшие нашим футболистам. Разъезжались. Юра Сидорин посадил к себе в «Жигули» Амелина.

Когда-то учились оба в одно время на юридическом.

— Встречаешь кого-нибудь из наших? — спрашивал Юра.

— Попадаются.

— Это в каком смысле?

— И в таком тоже,— отвечал без улыбки Амелин.— Сапожникова помнишь?

— Эту историю я знаю,— сказал Юра.— Она для меня сомнительна.

Тут Амелин промолчал, хотя был совсем иного мнения. Потом сказал — то ли по этому же поводу, то ли по другому:

— А знаешь, сколько стоит диссертация кандидатская, ну, к примеру, по медицине? Не слыхал?

— Тыщи две с половиной?

— Три. Это — из материала заказчика. А на голом месте все пять...

Это было каким-то аргументом Амелина в их подспудном и, вероятно, не сегодня возникшем споре. Дальше молчали оба. Потом Амелин попросил остановить: переулок кончался, а дальше шел кросс — милиция, «стар и млад» в трусах и майках.

— Вот что,— сказал Амелин.— Твой подзащитный на процессе валяет дурака. Так ему и скажи. Можешь сослаться на меня, если хочешь.

— А в чем дело?

— Он поймет. А можешь сказать и прямым текстом. Что если он еще надеется, что кто-то там сверху будет его вытаскивать — сейчас или потом,— то это абсурд. Ни сейчас, ни потом. Так и скажи. Все только вопрос времени. Никто не уйдет, так и передай...

Последние слова этой тирады Амелин как-то вдруг растянул, что-то постороннее отвлекло его. Это «что-то» появилось на углу, на границе с кроссом: высокая нескладная фигура рыжей адвокатессы и рядом — судья Постников...

— Ну ладно. Бывай.— Открыл дверцу. И вдруг внимательно, даже, пожалуй, подозрительно посмотрел на Сидорина. Потрогал свои карманы.

— Что? — спросил Сидорин.

— Ты там мне ничего не подложил?

Сидорин покрутил пальцем у виска.

Так они простились.

*Окончание в следующем номере*

# Фильмография

## Киностудия «Мосфильм»

**«Байка» 9 ч.**
Автор сценария Н. Семенова. Режиссеры Г. Бурков, Г. Лавров. Оператор Б. Брожовский. Художник Ф. Ясюкевич. Музыка из произведений В. Гаврилина. Звукооператор А. Арцинович.
Роли исполняют: Н. Усатова, Г. Бурков, Т. Ухарова, И. Рыжов, В. Гоголев, Н. Шаролапова, Е. Шутов, В. Буров, В. Леонов, М. Скворцова, В. Виноградов, Вика Цыпленкова, И. Лавриненко и другие.

**«Без солнца»** (по пьесе М. Горького «На дне»), 11 ч.
Автор сценария и режиссер Ю. Карасик. Операторы Б. Новоселов, К. Супоницкий. Художник Б. Бланк. Композитор Ю. Саульский. Звукооператор И. Зеленцова.
Роли исполняют: Н. Егорова, В. Гостюхин, И. Смоктуновский А. Петренко, В. Приз, М. Глузский, А. Кузнецов, Д. Михайлова, М. Кокшенов, А. Кочетков, Е. Никищихина, В. Глаголева, В. Стеклов, В. Виноградов, Е. Санаева, Б. Юрченко, А. Яббаров и другие.

**«Забытая мелодия для флейты»**, в 2-х сериях
Авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов. Режиссер Э. Рязанов. Оператор В. Алисов. Художник А. Борисов. Композитор А. Петров. Звукооператор С. Литвинов.
Роли исполняют: Л. Филатов, Т. Догилева, И. Купченко, В. Санаев, О. Волкова, С. Арцыбашев, А. Ширвиндт, В. Гафт, Е. Майорова, В. Дворжецкий, Е. Фадеева, А. Панкратов-Черный, П. Меркурьев, Н. Агапова, Т. Агафонова, Т. Новицкая и другие.

**«Крейцерова соната»** (по одноименной повести Л. Н. Толстого), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария М. Швейцер. Режиссеры М. Швейцер, С. Милькина. Оператор М. Агранович. Художники И. Лемешев, В. Фабриков. Композитор С. Губайдулина. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: О. Янковский, А. Трофимов, И. Селезнева, Д. Покровский, А. Демидова, Л. Федосеева-Шукшина, О. Токарева, А. Калягин, М. Глузский и другие.

**«Про любовь, дружбу и судьбу»**, 10 ч.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер Р. Фрунтов. Операторы В. Листопадов, В. Папян. Художники А. Бурдо, А. Клименко. Композитор В. Шуть. Звукооператор Н. Кропотов.
Роли исполняют: М. Сергеечева, С. Никоненко, А. Андросов, Д. Жолжаксынов, К. Лучко, В. Бочкарев, Л. Карауш, Б. Абдиков, Н. Фомин и другие.

**«Скверный анекдот»** (по одноименному рассказу Ф. М. Достоевского), 10 ч.
Авторы сценария Л. Зорин, А. Алов, В. Наумов. Режиссеры А. Алов, В. Наумов. Оператор А. Кузнецов. Художники А. Пархоменко, Н. Пархоменко, Г. Ганевская, И. Перминова. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Л. Булгаков.
Роли исполняют: Е. Евстигнеев, В. Сергачев, А. Грузинский, Е. Понсова, Е. Никищихина, З. Федорова, Г. Стриженов, П. Павленко и другие.

**«Человек с бульвара Капуцинов»**, 10 ч.
Автор сценария Э. Акопов. Режиссер А. Сурикова. Оператор Г. Беленький. Художник Е. Маркович. Композитор Г. Гладков. Звукооператор О. Зильберштейн.
Роли исполняют: А. Миронов, А. Аасмяэ, М. Боярский, О. Табаков, Н. Караченцов, И. Кваша, Л. Дуров, Г. Польских, Н. Крачковская, С. Мишулин, Н. Фатеева, А. Филозов, О. Анофриев, М. Светин, Л. Ярмольник, С. Фарада, А. Павлов, Ю. Медведев, Б. Брондуков, М. Херхеулидзе, А. Табаков, А. Иншаков и другие.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

**«Иванов катер»**, 10 ч.
Автор сценария Б. Васильев. Режиссер М. Осепьян. Оператор М. Якович. Художники Н. Емельянов, А. Валерианов. Композиторы Б. Соколов, Е. Бачурин. Звукооператор А. Голыженков.
Роли исполняют: П. Вельяминов, В. Талызина, Ю. Орлов, А. Кочетков и другие.

**«Лиловый шар»**, 8 ч.
Автор сценария К. Булычев. Режиссер П. Арсенов. Оператор С. Ткаченко. Художник П. Пашкевич. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: Наташа Гусева, Саша Гусев, В. Невинный, Б. Щербаков, В. Баранов, С. Харитонова, И. Ясулович, В. Павлов, С. Никоненко, В. Носик, М. Левтова и другие.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — «Нордиск Тонефильм ИНТ.АБ» (Швеция), при участии В/О «Совинфильм», Шведского киноинститута и Норвежской ассоциации развития кино

**«Мио, мой Мио»** (по книге Астрид Линдгрен), 10 ч.
Автор сценария Уильям Олдридж. Режиссер В. Грамматиков. Оператор А. Антипенко. Художник К. Загорский. Композиторы Бенни Андерссон, Андрес Ельяс.
Роли исполняют: Тимоти Боттомс, Сюзанна Йорк, Кристофер Ли, Николас Пиккард, Кристиан Бейл, И. Ясулович, Сверре А. Усдал, Гуннила Нироссон, Линн Стокке, А. Петров, А. Сер-

геев, Стиг Енгстрем, Жоффрей Стейнс и другие.

## Киностудия «Ленфильм»

**«Серебряные струны»**, 10 ч.
Авторы сценария П. Кадочников, Г. Смирнов. Режиссеры П. Кадочников, О. Дашкевич. Оператор А. Чиров. Художник А. Федотов. Композитор В. Кладницкий. Звукооператоры Е. Нестеров, Е. Никульский.
Роли исполняют: А. Галибин, П. Кадочников, И. Малышева, Е. Соловей, Н. Кадочникова, Э. Романов, В. Балашов, И. Горбачев, Р. Котович, О. Летников, В. Ольшанский, А. Поляков и другие.

## Киевская киностудия имени А. П. Довженко

**«Войдите, страждущие!»** (по одноименной повести А. Ткаченко), 8 ч.
Авторы сценария А. Ткаченко, Л. Осыка. Режиссер Л. Осыка. Оператор В. Башкатов. Художник П. Слабинский. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Кузьмин.
Роли исполняют: Г. Гладий, Б. Хмельницкий, А. Одинг, С. Князева, А. Игнатуша, А. Венгржиновский, Л. Кузьмина.

## Одесская киностудия

**«Среди серых камней»** (по сюжету повести В. Короленко «В дурном обществе»), 9 ч.
Автор сценария и режиссер К. Муратова (Иван Сидоров). Оператор А. Родионов. Художник В. Гидулянов. Звукооператоры И. Скиндер, В. Богдановский.
Роли исполняют: Игорь Шарапов, Оксана Шлапак, Роман Левченко, С. Попов, С. Говорухин и другие.

## Киностудия «Грузия-фильм»

**«Приключения Элли и Рару»**, 8 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Петриашвили. Оператор Н. Сухишвили. Художники Р. Мирзашвили, В. Джалагания. Композитор А. Раквиашвили. Звукооператор Г. Гогуа.
Роли исполняют: Нино Мейшвили, З. Кипшидзе, Р. Кикнадзе, Р. Микаберидзе, Ю. Васадзе, Ш. Кристесашвили, Л. Капанадзе, Г. Сихарулидзе, Э. Магалашвили, Б. Хапава, И. Кахиани, П. Бараташвили, П. Нозадзе, М. Джоджуа и другие.

## Рижская киностудия

**«В заросшую канаву легко падать»**, 9 ч.
Авторы сценария П. Путниньш, Я. Стрейч. Режиссер Я. Стрейч. Оператор Х. Кукелс. Художник Ю. Байкс. Композитор У. Стабулниекс. Звукооператор Г. Коротеев.
Роли исполняют: Я. Паукштелло, Г. Цилинский, Ю. Леяскалнс, И. Вуркавска, Г. Яковлев, У. Думпис, В. Ветра и другие.
**«Человек свиты»** (по одноименному рассказу В. Маканина), 9 ч.
Автор сценария В. Тодоровский. Режиссер А. Розенберг. Оператор В. Эглитис. Художник И. Романова. Композитор Ю. Карлсон. Звукооператор В. Мыльников.
Роли исполняют: В. Артмане, В. Теличкина, Д. Щербаков, А. Ильин, Э. Романов, В. Быкова, В. Плют, Б. Аханов, П. Лиепиньш и другие.

## Киностудия «Таллинфильм»

**«Радости среднего возраста»**, 8 ч.
Автор сценария В. Куйк, при участии А. Дмитриева. Режиссер Л. Ульфсак. Оператор Н. Шарубин. Художник П. Вахер. Композитор Т. Ааре. Звукооператор Я. Эллинг.
Роли исполняют: Т. Карк, М. Кленская, К. Михкельсон, Ю. Кальюсте, Л. Ульфсак и другие.

## Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

**«Пока живем...»**, 9 ч.
Автор сценария А. Диванян при участии Р. Геворкянца. Режиссеры Р. Геворкянц, Г. Кеворков. Оператор Р. Ватинян. Художник Ф. Егиазарян. Композитор В. Закарян. Звукооператор К. Курдиян.
Роли исполняют: Х. Абрамян, А. Арутюнян, К. Джанибекян, В. Назарян, Л. Тухикян, В. Арцрунян, А. Капланджян, С. Борян, Ж. Аветисян, Д. Бабаян, Р. Гевондян, Г. Мелик-Авакян и другие.
**«Хозяин»** (новая редакция), 10 ч.
Автор сценария Г. Матевосян. Режиссер Б. Оганесян. Оператор Г. Авакян. Художник Л. Геворкян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор Ю. Саядян.
Роли исполняют: Х. Абрамян, А. Гукасян, Г. Новенц, М. Акопян, О. Галоян, К. Джанибекян, В. Арцрунян, А. Мартиросян, Н. Кайтмазян, А. Чобанян, Ю. Григорян, А. Адамян и другие.

## Киностудия «Казахфильм» имени Ш. Айманова

**«Кто ты, всадник?»**, 8 ч.
Авторы сценария Б. Килибаев, А. Баранов. Режиссер А. Тажбаев. Оператор М. Дуганов. Художник В. Тихоненко. Композитор Е. Хасангалиев. Звукооператор З. Мухамедханова.
Роли исполняют: Д. Худайбергенов, К. Тастанбеков, Л. Есимова, Л. Ярмольник, М. Утепбергенов, М. Светин, В. Головин, Д. Жаканов, Д. Ахимов, Х. Темиров, Ж. Медетбаев, К. Жакибаев, Ю. Карпенко, Л. Терешин, И. Бураков и другие.
**«На перевале»**, 8 ч.
Автор сценария Б. Габитов-Джансугуров. Режиссеры С. Жармухамедов, К. Джетпысба-

Г 44.15

ев. Оператор А. Ашрапов. Художники Ю. Вайншток, Р. Каримов. Композитор А. Луначарский. Звукооператоры К. Кусаев, Н. Перебаскина.
Роли исполняют: Т. Джаманкулов, А. Ашимов, Е. Жариков, А. Боранбаев, Н. Ихтымбаев, Б. Бельбаев, Д. Темирсултанова, С. Конакбаев, О. Белов, Г. Нилов, К. Кожабеков, М. Бахтыгереев, Е. Драпеко, Н. Гвоздикова, Т. Примжанов, К. Джакибаев, И. Добряков, А. Рудаков и другие.

**«Сказка о прекрасной Айсулу»**, 7 ч.
Авторы сценария Н. Давыдова, Р. Тажибаев, В. Чугунов. Режиссеры В. Чугунов, Р. Тажибаев. Оператор А. Беркович. Художник В. Трапезников. Композитор Б. Серкебаев. Звукооператор А. Влазнев.
Роли исполняют: С. Жумартова, С. Ашимов, К. Нурланов, Р. Мухамедьярова, Б. Аюханов, Б. Омаров, Д. Ахимов, Н. Ихтымбаев, М. Утекешева и другие.

## Киностудия «Киргизфильм»

**«Дилетант»**, 9 ч.
Автор сценария Р. Хуснутдинова. Режиссеры А. Камчибеков, Д. Соданбек. Оператор А. Ким. Художник К. Коргонбаев. Композитор М. Бегалиев. Звукооператоры А. Ахмадеев, Т. Мамашов.
Роли исполняют: Э. Борончиев, Н. Мамбетова, А. Бурулбаев, А. Борончиева, А. Кыргызбаев, С. Джумадылов и другие.

## Киностудия «Узбекфильм»

**«Горечь падения»**, 8 ч.
Автор сценария Ю. Разыков. Режиссер С. Бабаев. Операторы Р. Ибрагимов, В. Алламяров. Художник С. Зиямухамедов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор И. Каюмов.
Роли исполняют: Б. Хамраев, Н. Ташкенбаева, О. Юнусов, Б. Юлдашев, Д. Закиров, З. Режаметов, Н. Мамедова, А. Турсунов, З. Муминов и другие.

**«Уходя, остаются»**, 9 ч.
Авторы сценария Р. Мухамеджанов, В. Соколов. Режиссер М. Абзалов. Оператор Д. Абдуллаев. Художник Ш. Абдусаламов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Н. Шадиев.
Роли исполняют: А. Бакирова, Д. Ипамбердыева, Б. Закиров, А. Юнусов, Я. Сагдиев, Р. Закирова, Д. Рахматов, Г. Рахимова и другие.

ВСЕСОЮЗНАЯ ордена „ЗНАК ПОЧЕТА" КНИЖНАЯ ПАЛАТА 1988 г. КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

## Киностудия «Туркменфильм» имени А. Карлиева

**«Долина мести»** (по мотивам повести Н. Фомичева «Пятеро в долине»), 8 ч.
Авторы сценария О. Манджиев, Я. Сеидов, Н. Фомичев. Режиссер К. Оразсахатов. Оператор Я. Муратназаров. Художники Г. Артыков, А. Филь. Композитор А. Агаджиков. Звукооператор Б. Чарыев.
Роли исполняют: Ч. Сеитлиев, Р. Айткожанова, Ч. Ишанкулиев, Б. Ишанкулиев, Г. Корольков, С. Руднев, А. Джаллыев, Ю. Дедович и другие.

## Экспериментальная творческая киностудия

Постановка осуществлена на базе киностудии «Ленфильм» и Киевской киностудии имени А. Довженко

**«Начало неведомого века»**, 8 ч.
Новелла первая — «Ангел» (по мотивам рассказа Ю. Олеши), 4 ч.
Авторы сценария Б. Ермолаев, И. Суслов, М. Суслов. Режиссер А. Смирнов. Оператор П. Лебешев. Художник В. Коровин. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Р. Берз.
Роли исполняют: Л. Кулагин, С. Вольф, Г. Бурков, Н. Губенко, Л. Полякова, В. Сергеев, Таня Беликова, В. Поморцев, И. Класс, В. Балон, В. Косых и другие.
Новелла вторая — «Родина электричества» (по мотивам одноименного рассказа А. Платонова), 4 ч.
Автор сценария и режиссер Л. Шепитько. Оператор Д. Коржихин. Художники В. Коновалов, В. Кострин. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Е. Кашкевич.
Роли исполняют: С. Горбатюк, А. Попова, Ф. Гладков, И. Гурченков и другие.
Восстановлен на киностудии «Мосфильм».

## Киностудия «Центрнаучфильм»

**«В дебрях, где реки бегут...»** (по мотивам повести Д. Кервуда «В дебрях Севера»), 9 ч.
Авторы сценария и режиссеры А. Згуриди, Н. Клдиашвили. Оператор В. Климов. Художники М. Богданов, Л. Грудев. Композитор И. Габели. Звукооператор А. Романов.
Роли исполняют: Л. Залесская, В. Симонов, А. Масюлис, В. Сергачев, Н. Засухина, М. Зимин, И. Кашинцев, Л. Умарова, Р. Ахметов и другие.

---

**«Праздник Нептуна»** (киноальманах)
«Праздник Нептуна», 5 ч. «Ленфильм»
Автор сценария В. Вардунас. Режиссер Ю. Мамин. Оператор А. Лапшов. Художник Г. Кропачев. Звукооператор Л. Гавриченко.
Роли исполняют: В. Михайлов, В. Жухимович, Р. Курляндчик, Я. Степанов, В. Цепаев, А. Быстров, И. Криворучко и другие.
«Наш папа майонез», 2 ч. «Ленфильм»
Автор сценария И. Агеев, при участии Ю. Афанасьева. Режиссер Ю. Афанасьев, Оператор В. Брыляков.
«Приговор» (по одноименной пьесе М. Ворфоломеева), 2 ч. «Беларусьфильм»
Автор сценария Н. Студнев. Режиссер Н. Шилок. Оператор К. Ремишевский. Художник В. Гавриков. Звукооператор В. Мушперт.
Роли исполняют: Б. Брондуков, В. Ильичев, Т. Иванова, М. Петров, А. Терпицкий.

# Ілюзіон

**Мичурин**
Режиссер
*Александр Довженко*
СССР, 1948

**Доки Нью-Йорка**
Режиссер
*Джозеф фон Штернберг*
США, 1928

Цена 1 р.30 к. Индекс 70402

# ИСКУССТВО КИНО 1/88

Ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Основан в 1931 г.